CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

JUAN DE JÁUREGUI, UN POETA OLVIDADO DEL BARROCO ESPAÑOL, RENOVADOR DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN SU POEMA *ORFEO*

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Literatura Hispánica

Presenta:

Armando Cintra Benítez

Primera directora:

Dra. Martha Elena Venier Campaña † (2016-2018)

Directora:

Dra. Maria Pia Zanardi-Lamberti Lavazza

…ἂν δὲ καὶ Ὀρφεὺς
λαιῇ ἀνασχόμενος κίθαριν πείραζεν ἀοιδῆς.
ἤειδεν δ᾽ ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
τὸ πρὶν ἐπ᾽ ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ…

Apolonio de Rodas

Ich wollte wie Orpheus singen!

Reinhard Mey

Agradecimientos

A Dios, por cada uno de los retos y las pruebas que me ha puesto para mostrarme mis fortalezas y debilidades.

A la persona más importante en mi vida, mi abuela: por haberme apoyado siempre, por tener las palabas exactas para darme un consejo, por todas y cada una de sus enseñanzas y por cada palabra de aliento que me dio en vida. Cuquita, sé que eres una estrella del firmamento que ilumina mi camino.

Papá, Mamá, Diego: No tengo palabras para agradecerles todo el apoyo que me han brindado. Gracias por estar siempre presentes.

Pequeña Morgana, gracias por acompañarme y desvelarte junto a mí cada noche mientras estudiaba el doctorado, y mientras escribí y rescribí esta tesis.

A Ileana: Sono riconoscente della tua presenza in ogni momento.

A los profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, en especial a Martha Elena Venier (†), la primera asesora de esta tesis, por haberme presentado el *Orfeo* de Juan de Jáuregui: y gracias por su apoyo durante mi estancia en el Colegio.

También es menester reconocer el apoyo de mi segunda asesora: Dra. Maria Pia Zanardi-Lamberti Lavazza, por retomar la dirección de esta tesis después de la dolorosa ausencia de Martha Elena Venier: Grazie per tutti i tuoi consigli affinché questa tesi diventasse una realtà. Sono molto riconoscente per questo! Ti voglio bene assai!

Igualmente, agradezco a quienes estuvieron siempre al pendiente de mí durante mi estancia en El COLMEX: Aurelio González (†), Luz Elena Gutiérrez de Velazco, Alejandro Higashi, Nieves Rodríguez, Xiomara Luna y María Águeda Méndez (†).

A las personas tan valiosas que he conocido en estos años, quienes siempre han tenido una palabra de aliento: Ana María Gamba, Beatriz Gamba, Bibiana de Villasante, Paulina Vargas, Mayra Cecy Rodríguez, Jessica L. Farías, S.A.R. Mayra de Borbón, Carol y Lyotard Hernández, Elisa Vela, Graciela Gayón, Lila Castellanos, Claudia Carranza, Adriana Rodríguez, Oscar Ortega, Estefanía Luna y Wendy Sarmiento.

Al profesor Carlos García Gual por los consejos para salir del Hades. También agradezco a mi profesor Pedro Tapia por la idea de agregar los epígrafes que anteceden estas páginas: Vielen dank, Herr Professor!

A mis amigos: Juan Carlos H. Vera y Antonieta Galván, Jennifer Voutssas, Víctor Feliciano Alejandro Román, Lilia Rábago, Manuel Calleja, Pablo Gutierrez, Miguel Ángel Temblador, Graciela Moreno, Dana Corona, Fernando Best, Laura Haru Katoku (domo arigato!), Elisa Brienza y Juan Carlos Ramírez, Daniela Beltrán, Fernando Rivera, Zoé Vallejo, Ximena Olivos, Karina Pulido, Himilce Escmilla, Majo González; and also "धन्यवाद दोस्त" to my brother Yogendra Sharma.

Por último, agradezco a todos los que tuvieron comentarios y opiniones a favor y en contra del tema desarrollado en estas páginas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN I

PARTE 1

JUAN DE JÁUREGUI: SU ÉPOCA, SUS CONTEMPORÁNEOS Y SU OBRA 1

CAPÍTULO 1. NOTICIA BIOGRÁFICA DE JUAN DE JÁUREGUI 3

CAPÍTULO 2. EL PINTOR DON IUAN DE XAURIGUI 17
2.1. La firma y la caligrafía de Jáuregui 25

CAPÍTULO 3. EL POETA TRADUCTOR DON JUAN DE JÁUREGUI
3.1. Jáuregui y el oficio de traductor. *Aminta* 39
3.2. "Lucano por tu voz respira" o la versión castellana de la *Farsalia* 50
3.2.1. La versión perdida de la *Farsalia* 52

CAPÍTULO 4. ENTRE VERSO Y PROSA: JUAN DE JÁUREGUI Y LA RIVALIDAD CONTRA LOS INGENIOS DEL SIGLO DE ORO
4.1. Temperie cultural de la época barroca 63
4.2. El inicio de la actividad literaria de Jáuregui entre rivalidades y polémicas 66
4.2.1. Las polémicas de Jáuregui. Sus textos en prosa 70
4.3. Los primeros poemas de Jáuregui 72
4.4. Juan de Jáuregui en las justas poéticas 75
4.4.1. Jáuregui contra Góngora y la "injusta" justa de 1609 78
4.4.2. Jáuregui, mantenedor de otras justas poéticas 84

CAPÍTULO 5. JÁUREGUI POLÉMICO Y PRECEPTISTA CONTRA SUS CONTEMPORÁNEOS
5.1. La polémica entre la luz y la obscuridad de la poesía. Los enemigos de Góngora 93
5.2. El "papel" de Jáuregui en la polémica contra Luis de Góngora 100
5.2.1. Contenido del *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* 105
5.3. Jáuregui preceptista y el *Discurso poético* 113
5.4. Quevedo contra Jáuregui 120
5.5. Jáuregui contra Lope: la carta y el *Anti-Xauregui* 126

CAPÍTULO 6. JÁUREGUI Y EL *IMPRIMATUR* 131

CAPÍTULO 7. JUAN DE JÁUREGUI, EL POETA CONSAGRADO 143
7.1. El tomo de *Rimas*: los poemas creativos de Jáuregui 145
7.1.1. *Rimas* humanas de Juan de Jáuregui y sus estilos misceláneos 147
7.1.2. Poesía religiosa 152
7.2. Poemas sueltos 158
7.3. *Orfeo* o "la necesidad de Apolo mira" 162

PARTE 2

EL MITO CLÁSICO DE ORFEO EN EL POEMA DE JUAN DE JÁUREGUI Y SU VALOR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL BARROCO 167

CAPÍTULO 1. EL MITO DE ORFEO 169

1.1. Principales fuentes de transmisión del relato de Orfeo: de la antigüedad al Barroco 178

CAPÍTULO 2. CONTENIDO, ESTILO Y ESTRUCTURA DEL RELATO DE ORFEO EN EL POEMA DE JUAN DE JÁUREGUI

2.1. Contenido temático del *Orfeo* de Jáuregui 185

2.2. El estilo de Jáuregui en el *Orfeo*: ¿imitador de Góngora? 192

2.3. Motivos y características narrativas del *Orfeo* de Jáuregui 200

CAPÍTULO 3. EL ORFISMO, LA MÚSICA Y LOS MITEMAS IMBRICADOS EN EL *ORFEO* DE JÁUREGUI

3.1. El orfismo en el poema de Jáuregui 205

3.1.1. La muerte de Orfeo 207

3.2. Canto mágico y poder de la música de Orfeo en el poema de Jáuregui 214

3.2.1. El concierto del Ródope 216

3.2.2. De la lira a la vihuela: novedades musicales en el *Orfeo* de Jáuregui 224

3.3. Katábasis de Orfeo en el poema de Jáuregui 226

3.4. La inspiración de Jáuregui entre arpegios, versos y octavas italianas 234

CAPÍTULO 4. RENOVACIÓN Y AMPLIFICACIÓN DE LA FÁBULA DE EURÍDICE Y ORFEO EN EL POEMA DE JÁUREGUI 241

4.1. Amplificación de la fábula de Eurídice y Orfeo en el poema de Jáuregui 245

4.2. Las muertes de Eurídice 254

4.2.1. Aristeo, el "garçón lascivo" y la primera muerte de Eurídice 257

4.2.2. La segunda muerte de Eurídice 263

CAPÍTULO 5. AVATARES EDITORIALES Y ÉXITO LITERARIO DEL *ORFEO* DE JÁUREGUI

5.1. Avatares ecdóticos del Orfeo de Jáuregui 275

5.1.1. El *Orfeo* de Jáuregui: entre versiones, enmiendas y ediciones 277

5.1.2. La atribución autoral a Salazar y Torres 287

5.2. El *Orfeo* de Jáuregui y la reacción de los poetas contemporáneos 290

CAPÍTULO 6. IMPORTANCIA DEL *ORFEO EN LENGUA CASTELLANA* A LA LUZ DEL POEMA DE JÁUREGUI 295

CONCLUSIONES 309

BIBLIOGRAFÍA 313

ÍNDICE DE LAS FIGURAS

Figura 1. Firma de Juan de Jáuregui procedente del Archivo de Protocolos 26

Figura 2. Firma de Jáuregui en el manuscrito 18696 en el *Arte de la lengua castellana* 26

Figura 3. Firma de Jáuregui en el manuscrito 3707 en la traducción de la *Farsalia* 27

Figura 4. Caligrafía de Juan de Jáuregui en la *Farsalia* 28

Figura 5. Caligrafía de Juan de Jáuregui en el *Arte de la lengua castellana* (ms. 18696) 28

Figura 6. Retrato de Laurencio Ramírez del Prado, por Juan de Jáuregui 29

Figura 7. Retrato "Oficial" de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui 31

Figura 8. Retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Jáuregui 33

Figura 9. Frontispicio del libro de Alfonso de Carranza *Disputatio de Vera Naturalis…* 35

Figura 10. Retrato de Alfonso de Carranza y dístico latino de Juan de Jáuregui 37

Figura 11. *Stemma codicum* de la *Farsalia* 59

Figura 12. Imagen de la primera octava del *Orfeo* de Jáuregui del manuscrito en limpio (mms. / 3980) 279

Figura 13. *Stemma codicum* del *Orfeo* de Juan de Jáuregui 283

INTRODUCCIÓN

Juan de Jáuregui y su poema *Orfeo*, en comparación con las obras de otros autores del Siglo de Oro, han sido poco estudiados debido a las polémicas que la publicación de esta versión castellana del mito del citaredo tracio suscitó desde 1624. Algunos críticos, sin embargo, durante el siglo XX, como Pablo Cabañas, Inmaculada Ferrer y Juan Matas, entre los más sobresalientes, se interesaron por el poema mitológico, y en general por la obra jaureguiana, dejando distintas publicaciones. Pero será en nuestros tiempos que el *Orfeo* atraiga la atención de estudiosos del hispanismo literario allende las fronteras del reino de Felipe VI: verbigracia, Daria Castaldo, en Italia, hacia el año 2012, se acerca al *Orfeo* de Jáuregui para apreciar el influjo del *Idillio* de título homónimo de Giambattista Marino. En México, de igual manera, en 2015, nosotros nos enfocamos en la influencia músico literaria de los melodramas italianos para la confección del poema mitológico de Jáuregui; sin olvidar, claro está, los análisis que Martha Elena Venier, estudiosa de origen argentino, realizó pocos años antes de morir, cuando se dio a la tarea de analizar en un primer artículo el *Orfeo*, y en otro la traducción que Jáuregui hizo de la *Farsalia* de Lucano.

Debido al escaso conocimiento de la vida y la obra de Juan de Jáuregui, vemos la necesidad de presentar esta investigación en dos partes: en la primera nos abocamos al estudio de las distintas manifestaciones que componen la obra de este autor: desde las traducciones del latín y del italiano, los memoriales, cartas y estudios críticos escritos, su incursión en el mundo del arte plástico con grabados, pinturas y retratos dibujados al carbón, e inclusive nos asomamos al libreto de una obra de teatro, que a todas luces resulta ser imposible de representar sobre las tablas de un escenario, hasta revisar los contenidos temáticos de algunos de sus poemas. Sin poder aseverar que estos testimonios sean los únicos que conformen la *opera omnia* jaureguiana, tenemos la certeza de que con el pasar del tiempo podría encontrarse algún otro texto o un cuadro o un grabado que se atribuya a

Juan de Jáuregui. La segunda parte de este trabajo está dedicada íntegramente al estudio temático y el desarrollo del relato mítico del cantor más famoso de la antigüedad clásica en el casi desconocido poema mitológico de Juan de Jáuregui, el *Orfeo*.

Apoyándonos prioritariamente en los trabajos de Inmaculada Ferrer y Juan Matas, pero sin dejar de consultar a otros críticos que se han interesado en este autor y su obra, en el primer capítulo de nuestra tesis hacemos nuestras las palabras de la *Biografía y estudio crítico de Don Juan de Jáuregui* organizada por José Jordán de Urríes, y presentamos algunos de los acontecimientos más relevantes de la vida de este personaje en la "Noticia biográfica de Juan de Jáuregui", desde el momento de su bautismo, en 1583, después especulando sobre su desconocido paradero entre 1599 –fecha en la que Francisco Pacheco publica los primeros poemas de Jáuregui– y 1607, año en que, estando en la Ciudad Eterna, Jáuregui vigiló la publicación, edición e impresión de su muy aplaudida traducción castellana del *Aminta* de Torquato Tasso. Debido a esto, y al no encontrar ningún testimonio que ubique a Jáuregui en España entre 1601 y 1607, nos atrevemos a sospechar que durante este periodo el traductor del *Aminta* se encontraba en tierras italianas. Entre 1609 y 1641, gracias a testimonios notariales, y la publicación de varios textos de Jáuregui, sin olvidar las críticas aplaudiendo su obra plástica o aquellas denostando sus textos creativos, podemos ubicar al escritor y traductor, de nueva cuenta, en España. Además de los testimonios de su obra, contamos con un registro de distintas actividades, sobre todo las que desempeñó como caballerizo de la Reina, o en el momento de fungir como revisor para el *imprimatur* de obras de otros autores, como censor de la Corona y del Santo Oficio. De igual manera, se sabe que al final de su vida Juan de Jáuregui fue condecorado, por el rey Felipe IV, con el título de Caballero de la Orden de Calatrava.

Después del acercamiento a los aspectos biográficos, el segundo capítulo está

enfocado en una de las actividades artísticas por la que se identifica a Jáuregui allende las fronteras del reino de Castilla: el arte de la pintura, precisamente el oficio que también le otorgó el reconocimiento y el aplauso de muchos de sus contemporáneos en España. En particular, en este apartado recordamos que poco tiempo antes de celebrarse el tercer centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, durante la segunda mitad del siglo XX, "El pintor don Iuan de Xauregui" volvió a encontrarse en boca de todos, pues distintos eruditos, pertenecientes a la Real Academia de la Historia, realizaron una investigación sobre la originalidad del retrato de Cervantes, misma que reveló la existencia de más de cuatrocientos cuadros, entre pinturas al óleo y bocetos al carbón: cada uno supuestamente plasmaba el rostro del máximo representante de las letras castellanas, pero solamente uno de los cuadros menciona con áureas letras quién fue aquél, que pincel en mano, ofreció un rostro al autor del *Quijote*.

Será en el tercero de los capítulos de nuestra investigación cuando entremos en el ámbito de la filología; cuando nos acercamos a "El poeta traductor don Juan de Jáuregui". Con los testimonios que surgen de este oficio es cuando podemos situarlo en la ciudad de Roma en 1607, por la traducción del *Aminta*, de la cual el propio Jáuregui cuidó la edición y, prácticamente, la impresión de cada uno de los folios, en la imprenta de Esteban Paulino. Gracias a este oficio, Jáuregui fue aplaudido por sus contemporáneos, quienes lo consideraron como un poeta traductor, y el mejor del poema de Tasso. Pero el italiano del *Aminta* no fue la única lengua que Jáuregui vertió al castellano, también lo hizo con el latín de la *Farsalia* de Lucano: texto que debió traducir en distintas ocasiones durante toda su vida, del cual tenemos la certeza de que debieron existir por los menos dos versiones, pues hay distintos testimonios recopilados y reproducidos por otros autores que no coinciden con el texto que se ha considerado la edición príncipe del poema en el que Lucano, en voz de

Jáuregui, cuenta los acontecimientos de la guerra civil.

Jáuregui, más allá de ser solamente un reconocido pintor y aplaudido traductor, como poeta se vio envuelto en distintas controversias granjeándose la supuesta *enemistad* de varios de sus contemporáneos. Debido a esto, titulamos el cuarto capítulo: "Entre verso y prosa: Juan de Jáuregui y la rivalidad contra los ingenios del Siglo de Oro", donde tratamos la temperie cultural de la época y la ilustramos con los primeros poemas jaureguianos, que Francisco Pacheco publicó a finales del siglo XVI y otros que forman parte de las justas poéticas, sin dejar de lado lo que puede considerarse como el inicio de la crítica literaria española: precisamente cuando Jáuregui y sus contemporáneos estudiaban a profundidad las obras de los poetas consagrados, que circulaban impresas o en manuscrito, y ofrecían un comentario *crítico*; momento en que nuestro autor dedica a Luis de Góngora el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Y es cuando, según indican distintos especialistas, comenzó la rivalidad de nuestro autor con Luis de Góngora.

A este respecto, el biógrafo de Góngora, Miguel Artigas, a usanza de Jordán de Urríes, reconoce en su libro *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico* la importancia de Jáuregui en los estudios de la obra del poeta oriundo de Córdoba. Entre las páginas de este capítulo también ofrecemos algunos de los primeros poemas poco conocidos de Jáuregui, que se resguardan intonsos entre los folios de las *Relaciones* de las justas poéticas: testimonios que desvelan la participación en las *batallas* y concursos poéticos, donde los autores del Siglo de Oro medían sus capacidades creativas.

Pero las enemistades y antipatías, más allá de las que pudieron surgir en los concursos de poesía, ocurrieron también cuando "Jáuregui polémico y preceptista contra sus contemporáneos" espetó críticas ante las obras de los autores de la época. La más conocida, inclusive aquella por la cual los estudiosos de Góngora recuerdan a Jáuregui, es

la que se encuentra en el *Antídoto en contra de la pestilente poesía de las Soledades*. Se sabe que Góngora había mandado a distintos intelectuales de la época el poema en manuscrito. Cada lector reaccionó a los versos de la primera de las *Soledades* y escribió un opúsculo; desde el muy respetado Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute) hasta nuestro autor. Pero el texto más violento fue el de Jáuregui. La creatividad y la rudeza con la que Jáuregui redactó su texto, además del sesudo estudio que hizo del poema gongorino, llamó la atención de quienes estaban en contra del estilo culto de Góngora. Lope de Vega, por ejemplo, fue uno de los que más aplaudieron la inteligencia con la que el crítico prácticamente destrozó la *Soledad* primera; pero el Fénix de los Ingenios fue también uno de los primeros en molestarse por el estilo que Jáuregui empleó en el momento en que compuso su *Orfeo*, un estilo muy cercano al que Góngora empleó en su *Polifemo* y sus criticadas *Soledades*. Si bien el trabajo crítico más afamado de Jáuregui es el *Antídoto*, no es el único. Pocas semanas antes de que el *Orfeo* se imprimiera, en 1624, Jáuregui publicó el *Discurso poético*, y envió una lúdica misiva crítica Lope de Vega examinando la *Jerusalén conquistada*: la "Carta del Licenciado Claros de la Plaza al Maestro Lisarte de la Llana", la cual se conserva, entre un manual de cetrería y otros textos de índole diversa en las *Sales españolas* de Antonio de Paz y Meliá. Posiblemente la crítica más creativa que Jáuregui escribiera fue contra Francisco de Quevedo, la cual insertó en la obra de teatro *El retraído*: momento en el que los especialistas en la obra quevediana señalan una verdadera enemistad entre ambos autores; inclusive más fuerte que aquella que supuestamente existió entre Góngora y Jáuregui, la que nació entre Jáuregui y el Fénix de los Ingenios o la que comúnmente se conoce entre Góngora y Quevedo.

Un aspecto poco conocido de nuestro autor, además de convertirse en uno de los primeros críticos literarios de su época, fue cuando desarrolló la función de Censor del

reino y del Santo Oficio. Junto con otros intelectuales y miembros de distintas órdenes religiosas, Jáuregui llegó a ser el encargado de firmar las autorizaciones de las obras de varios ingenios del Siglo de Oro. En este capítulo, que precisamente titulamos "Jáuregui y el *imprimatur*", recopilamos algunas de las casi treinta *Aprobaciones* que anteceden las obras de autores contemporáneos a Jáuregui, donde el personaje, en su papel de censor, más allá de solamente reproducir el legajo que manifiesta al rey y a los lectores que el contenido del texto publicado no atenta en contra las instituciones del reino, ni ofende, en ningún momento, las bases del credo católico, completaba con distintas opiniones y comentarios referentes al texto que estaba por publicarse.

El capítulo que cierra esta primera parte lo reservamos para mostrar una de las facetas menos aplaudidas, y tal vez la menos reconocida de nuestro autor: "Juan de Jáuregui, poeta consagrado", donde mostramos cómo se compone la obra creativa de Jáuregui, recordando, en principio, la publicación de los primeros versos, publicados en el libro escrito a mano –y dibujado– por Francisco Pacheco, pasando por el tomo de *Rimas* sacras y profanas, donde se halla el variopinto empleo del estilo con el que Jáuregui configuraba sus poemas y organizaba sus traducciones versificadas. Igualmente, mostramos algunos de los poemas sueltos, recopilados y solamente publicados en antologías y libros entre los siglos XVIII y XIX, o en las obras de otros autores; únicos testimonios de esos versos conservados gracias a aquellos editores que consideraban a Jáuregui como autor y poeta representativo del Siglo de Oro, y lo equiparaban con ingenios de la talla de Góngora, Quevedo y Lope. En esta misma manera Cervantes lo consideró en su *Viaje del Parnaso*, texto en el que pensamos que el autor alcalaíno promovió en Jáuregui la intención de crear poesía en castellano, más allá de solamente traducirla del latín de los autores clásicos, como Lucano o Marcial.

La segunda parte de nuestra investigación se aboca, precisamente, al análisis temático de "El mito clásico de Orfeo en el poema de Jáuregui y su valor en la poesía española del Barroco": razón principal para la configuración de este estudio. En el momento de comenzar esta parte dedicada al poema mitológico de Jáuregui, damos en el capítulo primero los antecedentes de "El mito de Orfeo", con la finalidad de acercarnos a distintas versiones del relato mítico de este personaje, desde la época clásica, con lo cual podemos continuar con el segundo capítulo que se trata de la "Composición del *Orfeo* de Juan de Jáuregui", donde indicamos cuáles pudieron ser los motivos inspiradores para que el autor configurara este poema, que no solamente tienen que ver con los textos de la tradición clásica y el orfismo, sino también, a nuestro juicio, con otro tipo de textos; y proponemos aquellas versiones del relato de Orfeo surgidas en Italia, ya sea la versión teatral de Poliziano, los textos que forman parte de los primeros melodramas, que entre sus arpegios recuperan este relato básico de la mitología clásica; o el *Idilio* que narra la fábula de Euridice y Orfeo entre los versos de Giambattista Marino.

A partir de su publicación y circulación, el *Orfeo* atrajo para Juan de Jáuregui una serie de denostaciones y puntillosas críticas, al grado de señalarlo, a principios del siglo XX como un mal imitador del estilo con el que Góngora compuso sus poemas más celebrados: definiéndolo como poeta sin talento o, inclusive, calificándolo como poeta de segunda clase. Analizamos en este capítulo por qué el relato en castellano de Orfeo está construido en octavas, e igualmente nos abocamos a la identificación del uso de algunas figuras retóricas usadas por Jáuregui entre las estrofas de su poema mitológico, sin profundizar en la estilística de composición, con el fin de clarificar la inferencia y la interpretación de muchos estudiosos, que al encontrar similitudes en la construcción de este poema con los de Góngora (sobre todo el *Polifemo* y *Soledades*) indican que la inspiración para la

composición del *Orfeo* jaureguiano es precisamente el modelo culto desarrollado en el *Polifemo* por el poeta cordobés.

En el tercer capítulo de esta segunda parte nos centramos en los motivos principales que aparecen en la composición del relato mitológico en la versión de Jáuregui, en la cual podemos apreciar la manera en la que la música o los aspectos religiosos del orfismo, conservados y transmitidos en la trama del relato mitológico grecorromano, influyeron en Juan de Jáuregui para la creación de este poema en octavas. De ahí que se analicen "el orfismo, la música y los mitemas imbricados en el *Orfeo* de Jáuregui".

En el cuarto capítulo subrayamos la originalidad de Jáuregui respecto a la versión narrativa que propone de la fábula mitológica de Orfeo y Eurídice en su poema. Entre las novedades que encontramos en la "renovación y amplificación de la fábula de Eurídice y Orfeo en el poema de Jáuregui" nos centramos en los aspectos que permiten apreciar un nuevo acomodo de los motivos narrativos, con los que esta fábula pervivió con el paso del tiempo. Siguiendo las versiones clásicas de Virgilio y de Ovidio, además de apoyarnos en las palabras de Carlos García Gual, pero sin dejar la cronología de la narración jaureguiana, en el capítulo examinamos los episodios de las muertes de Eurídice y la aparición del apicultor Aristeo: eventos cuya consecuencia se desarrolla en las acciones narrativas del relato, como el caso de la katábasis de Orfeo: el descenso al Inframundo.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse de este poema mitológico, para muchos desconocido u olvidado, en el quinto capítulo aparece una serie de "avatares editoriales y éxito literario del *Orfeo* de Jáuregui": intereses que pueden rastrearse desde el mismísimo siglo XVII, sobre todo en los momentos en que Lorenzo García publicó el poema –de nueva cuenta– imprimiendo un testimonio sumamente descuidado, colmado de interpretaciones diversas, que podrían considerarse erratas con respecto de su original, en cuyos testimonios

pueden encontrarse enmiendas manuscritas de las que podrían obtenerse aún más variantes, además de la interpretación de lecturas diferentes. La descuidada segunda edición del *Orfeo* puede tratarse, según nosotros, de una respuesta, por parte de Lorenzo García y el editor Sebastián de Armendáriz, por la malsana atribución del poema jaureguiano a Agustín de Salazar y Torres; versión que aparece en la *Cýthara de Apolo*, junto con la *opera omnia* de este poeta y dramaturgo. Sospechamos que el *Orfeo* de Jáuregui insertado entre los textos de Salazar y Torres haya sido una atribución del editor Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel. Sea como fuere, este texto manipulado, con octavas añadidas, además de diversas enmiendas, no logró tener ni la atención de los críticos ni el éxito literario del original jaureguiano.

Gracias a la existencia de estos textos, y a las pesquisas que hicimos de otras ediciones del *Orfeo* de Jáuregui, pudimos escribir comentarios respecto de la ecdótica del poema, donde conseguimos mostrar una colección de testimonios señalando las ediciones conocidas: desde las que se publicaron durante el siglo XX, otras de los siglos XIX y XVIII hasta llegar a un manuscrito en limpio, del cual se deriva la edición príncipe impresa en el taller de libros de Juan Gonçalez, en 1624, misma que consideramos que se publicó siguiendo la voluntad del autor.

Es preciso mencionar también que para el desarrollo de este trabajo utilizamos, en la mayoría de los casos, testimonios manuscritos e impresos de la época de Jáuregui, tanto los que conciernen a nuestro autor como a otros de sus contemporáneos, en principio para utilizar las fuentes originales, con el fin de lograr un análisis más personal sin el influjo de algún estudioso o editor que haya publicado estos textos en ediciones modernas. Igualmente, el hecho de citar en nuestro trabajo los textos de la época que estamos tratando en estas páginas obedece a la recomendación de tres de los profesores más emblemáticos

del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, como Aurelio González (†), Maria Águeda Méndez (†) o Martha Elena Venier (†), a quienes recordamos con cariño entre estas líneas.

En lo que atañe a los testimonios jaureguianos de las traducciones, mostramos el trabajo de Jáuregui como poeta traductor enfrentando sus versiones con los textos en sus lenguas originales. E igualmente, cuando es necesario, citamos textos escritos en lengas modernas, como italiano, francés o inglés sin presentar la traducción al español; aunque sí agregamos la versión castellana, a pie de página, cuando corresponde de las citas de obras clásicas escritas en griego ático y en latín.

A manera de conclusión dedicamos un sexto capítulo a la "importancia del surgimiento del *Orfeo en lengua castellana* a la luz del poema de Jáuregui", el cual es la reacción, por parte de un autor de nombre Juan Pérez de Montalbán: es un texto que pretende clarificar el estilo culto y grecizante empleado por Jáuregui en sus versos, pero de tal dificultad que no podría entenderse sin la existencia del poema en el que Juan de Jáuregui confirió en castellano el relato mítico del mago, sacerdote, poeta y músico: el príncipe de Tracia, un semidiós y argonauta que lleva por nombre Orfeo.

PARTE I

JUAN DE JÁUREGUI:

SU ÉPOCA, SUS CONTEMPORÁNEOS Y SU OBRA

CAPÍTULO 1

NOTICIA BIOGRÁFICA DE JUAN DE JÁUREGUI

Fuentes de Helicona y Pimpla,
corred cristal, que celebro
un nuevo Oracio Latino
un nuevo Pindaro Griego
Don Iuan de Iáuregui llega,
cubrid de flores el suelo,
hazed que se humille Daphnes
llamareysle Cesar vuestro.
(Lope de Vega)[45]

Juan de Jáuregui es uno de los personajes del Barroco español que han sido casi ignorados y desapercibidos por la Historia de la Literatura moderna. Son contados los críticos y los estudiosos que se han acercado a estudiar su polifacética obra, donde Jáuregui experimentó en casi todos los géneros literarios, además de destacarse como artista pictórico. Se debe a los testimonios que componen la *opera omnia* de este autor (o al menos los que se conocen de ella) y a los comentarios, críticas y ataques, contenidos en las obras de sus contemporáneos, que podemos enterarnos que este hombre que vivió en el siglo XVII, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, fue un aplaudido traductor, cuidadoso pintor y dibujante de retratos, puntilloso crítico, preclaro preceptista, elocuente redactor y estudioso preocupado por la modernidad que se reflejó en los estilos de la poesía española durante el Barroco español. No obstante, la crítica novecentista llegará a menudo a considerarle poeta torpe y, sobre todo, mal imitador del estilo en el que Luis de Góngora encumbró sus obras más representativas. Sin embargo, su calidad poética (que se manifestó

[45] LOPE DE VEGA, "Premios de la justa del glorioso San Isidro", *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la Canoniçacion de su Bienaventurado Hijo y Patrono San Isidro, con las comedias que se representan y los versos que en la Iusta poética se escriuieron*, por la viuda de Alonso Marín, Madrid, 1622, fol. 153v. *apud* LOPE DE VEGA, *Obra seleccionada*, t. II, ed. y notas de Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, p. 1146.

también, en la forma más celebrada, en sus traducciones del italiano y del latín) tiene un nivel de excelencia que se está reconociendo y que nos interesa resaltar.

El lugar y fecha exacta del nacimiento de Juan de Jáuregui son interrogantes que prevalecerán en la indeterminación y la duda, y si bien hubo quien dedicó varias páginas para buscar aspectos biográficos de este dibujante, pintor, traductor, preceptista y poeta, los pocos datos que se conocen hasta antes de 1607 son exiguos e inciertos. Aquello que puede subrayarse con certeza es que Juan de Jáuregui fue contemporáneo de los ingenios en quienes se sustenta la evolución y el paso a la modernidad de la literatura en la España de los Austrias: Lope de Vega (1562-1635), Francisco de Quevedo (1580-1645), Miguel de Cervantes (1547-1616) y Luis de Góngora (1561-1627), entre otros tantos.

Jáuregui debió nacer en el último tercio del siglo XVI, entre 1560 y 1570, pero a pesar las escasas noticias biográficas se ha tradicionalizado la creencia de que Sevilla es la tierra donde vio la luz, y que ahí nuestro autor recibió el bautismo en el año 1583; aunque otras provincias llegaron a adoptarlo como hijo ilustre y predilecto. Debido a esto, es posible encontrar acercamientos a su biografía, como el que propone Joaquín Arce en la edición que preparó del *Aminta* de Torquato Tasso (1544-1595), traducido por Jáuregui:

> Nacido en Sevilla, en 1583, aunque oriundo de las Vascongadas por parte de padre, ha pasado a la posteridad bajo una triple fisonomía: la de poeta –como creador original o traductor en verso–, la de prosista en obras de crítica y la de pintor. En su adolescencia o juventud pasó a Italia y en Roma permaneció probablemente algunos años. Es fácil suponer que su estancia romana le haya sido provechosa y fecunda en las tres facetas señaladas de su actividad intelectual y artística.[46]

Esta información procede de la investigación de José Jordán de Urríes (1868-1932), que podríamos considerar el biógrafo de Jáuregui, a quien dedicó una exhaustiva y detallada

[46] JOAQUÍN ARCE, "Introducción" a TORQUATO TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, ed. J. Arce, Castalia, Madrid, 1970, p. 7.

indagación en la *Biografía y estudio crítico de Don Juan de Jáuregui* (1899) con objeto de reconstruir la historia de la vida de este escritor, y reconocer en él la grandeza y la importancia que este personaje adquirió en tiempos del Barroco: investigación que pudo organizar gracias a una serie de documentos que forman parte del *dossier* que Jáuregui debió entregar a la Orden Militar de Calatrava al recibir el grado honorifico de Caballero pocos años antes de que su vida terminara.

En la primera parte de la *Biografía*, Jordán de Urríes narra los eventos más importantes ocurridos en la vida de Jáuregui, como su estancia en Italia, la amistad que tuvo con Miguel de Cervantes, y la enemistad literaria que se granjeó con los demás ingenios auriseculares; además de reproducir el contenido de memoriales, actas, cartas, una partida bautismal y otros documentos legales y literarios, que, al fin y al cabo, pretenden exponer mayor verosimilitud en la vida de un personaje casi desconocido en nuestros días.

Mas la investigación de este erudito alumno de Marcelino Menéndez y Pelayo no fue el único testimonio biográfico de Jáuregui. Es irónico pensar que fue en el siglo XX cuando los datos salientes de la vida de Juan de Jáuregui comenzaron a olvidarse.

Hacia finales del siglo XVIII, además de las obras de Jáuregui, lo poco que se conocía de la vida de este personaje es que provenía de familia de nobles y respetables hidalgos, como ilustra Juan Joseph López de Sedano en el tomo IX del *Parnaso español*:

> Don Juan de Jáuregui y Aguilar, caballero del Orden de Calatrava, y Caballerizo de la Reyna Doña Isabel de Borbón, nació en la ciudad de Sevilla, aunque oriundo de Vizcaya. Ignórase el año de su nacimiento, y se computa que pudo ser cerca de los 1570, como también el nombre de sus padres, constando solo lo ilustre de su Familia. También se ignora el tiempo y la calidad de sus estudios, pero no su grande y profunda erudición en todo género de buenas letras, como destino mui correspondiente de un Caballero seglar y acomodado. Así mismo se dedicó al estudio de las nobles Artes, y entre ellas al de la pintura, con tanto gusto, y aficcion (*sic*), que se hizo un profesor excelente. Tampoco se sabe si fue casado: consta solo que pasó a Roma, sin que se sepa si voluntariamente, o con destino y comisión particular, donde vivía por los años de 1607 en que publicó su *Aminta* […]; residió la mayor parte de su vida en Madrid, a donde por último falleció cerca de los

años 1650, y por consecuencia mui entrado en la vejez.[47]

Diferentes ciudades españolas llegaron a adoptar a Juan de Jáuregui como hijo predilecto. Como muestra de esto, en la entrada dedicada a Jáuregui en el *Diccionario histórico o biografía universal compendiada*, se tuvo la necesidad de aclarar que nuestro autor "nació en la ciudad de Sevilla y no en Toledo, como dicen los franceses; no se sabe la fecha de su nacimiento; pero se calcula que fué muy cerca del año 1570 […]; se sabe que era de una familia ilustre y por precisión debía ser muy bien educado quien manifestó tanto amor a las bellas letras y á las nobles artes".[48]

Gracias al texto de Jordán de Urríes, se sabe que su padre fue Miguel de Jáuregui y su madre Isabel de la Sal, que nuestro autor no era el primogénito de este matrimonio, sino el cuarto de sus hijos, que tenía otros diez hermanos, y que el lugar de residencia de la familia fue Sevilla, ciudad en la que se ubica con exactitud su paradero desde 1609 hasta la fecha de su muerte en 1641, confirmándose vecino de esta ciudad en 1614, mismo año en que desposó formalmente a Doña Marina de Loaysa.[49]

El hecho de que diversas provincias reclamaran a Juan de Jáuregui como hijo ilustre y predilecto tiene que ver con su ascendencia familiar. El biógrafo Jordán de Urríes, siguiendo las palabras de López de Sedano, apunta que Jáuregui procedía de familia noble y culta. Desvela entre sus páginas que Juan de Jáuregui no fue el único en su familia en demostrar la habilidad de componer versos, ya que también su hermano, Lucas de Jáuregui,

---

[47] JUAN JOSEPH LÓPEZ DE SEDANO (comp.) *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, t. IX, por Antonio de Sancha, Madrid, 1778, pp. XXII-XXIII.

[48] *Diccionario histórico o biografía universal compendiada*, t. VIII, Librería de los editores Antonio y Francisco Oliva, Barcelona, 1832, *s.v.* JÁUREGUI Y AGUILAR (JUAN). Igualmente, EMILIO CASTELAR sospecha que el año de nacimiento del autor sea cerca de 1570. Cfr. "Apéndice I", *La farsalia, por Marco Anneo Lucano; versión castellana de Juan de Jáuregui* t. II, notas de E. Castelar, Librería de la Viuda de Hernando y Cia., Madrid, 1888, p. 295.

[49] JOSÉ JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*, CSIC, Madrid, 1899, pp. 6, 24 *passim.* López de Sedano, como hemos visto, ignoraba si Jáuregui se había casado o no. Jordán de Urriés, nos da fecha, lugar y nombre de la esposa.

y su padre, Miguel de Jáuregui escribieron algunos poemas.[50] Si nos asomamos al árbol genealógico de la familia de nuestro autor, veríamos que su origen, en efecto, proviene de las regiones vascuences, pero antes de llegar a Sevilla, los integrantes de la familia Jáuregui consiguieron quedarse en las memorias de distintas poblaciones, mismas que aplauden la grandiosa vida del pintor, poeta y caballero de la Orden de Calatrava:

> Por parte de su padre, Don Juan [de Jáuregui] es noble, y además oriundo de las Provincias Vascongadas, pues su abuelo D. Martín nació en Vergara; pero habiéndose casado éste con Da. Catalina de Salinas en la Ciudad de Nájera, en la misma vino a nacer Don Miguel, padre de nuestro escritor. Don Miguel debió salir muy joven de Nájera para establecerse en Sevilla, donde contrajo matrimonio con Da. Isabel de Hurtado, y disfrutando de cuantiosa hacienda, poseyó los señoríos de Gandul y Marchenilla, villas próximas a la ciudad del Guadalquivir, y ejerció desde 1586 el importante cargo de veinticuatro.[51]

Los críticos y filólogos que se asomaron a la vida y la obra de Jáuregui reconocen el origen hispalense en el autor, por considerar la *Biografía* de Jordán de Urríes, quien, muy optimista por la partida bautismal que porta el nombre Juan y el apellido "Gaurigui", asume que "á pesar de su apellido éuscaro, que significa *señor del castillo* (o castellano) nació, como sus hermanos, en la ciudad de Sevilla", agregando que este hecho "siempre me ha parecido á todas luces indudable".[52] Hacia el final de la investigación, entre los apéndices que contienen documentos y textos inéditos, el biógrafo transcribe las palabras con las que el sacerdote sevillano registra la que ha sido considerada la cristianización de Juan de Jáuregui:

> En jueves veynte y quatro del mes de noviembre de mill y quinientos é ochenta y tres años, baptizé yo, diego de mercado cura de esta iglesia de la magdalena, á Juan, hijo de miguel de gauregui y de doña ysabel de la sal, su legitima muger. fueron sus padrinos el ilustre señor

[50] Prueba de esto se halla en los textos "Preliminares" a las *Rimas* de JUAN DE JÁUREGUI, donde aparece un soneto de Lucas de Jáuregui, hermano del poeta y otro de Juan de Arguijo, al parecer tío de nuestro autor (por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618).

[51] J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, pp. 3-4.

[52] *Ibidem*, p. 6.

> don Andrés de Monsalve y la ilustre señora doña maria de salas su muger, vecinos desta collación.[53]

En dado caso de que aquel al que bautizó fray Diego de Mercado sea nuestro autor, resulta ser hijo de Miguel de Jáuregui e Isabel (Hurtado) de la Sal, descendiente de los integrantes del marquesado de Gandul y Marchenilla, según se ilustra en los textos que conservan la historia de los añejos linajes castellanos, los escudos de armas, los blasones y la memoria de los apellidos pertenecientes a los nobles vasallos de los reyes de España. Como aprecia Juan de Rivarola y Pineda, Juan de Jáuregui desciende de un noble:

> Martin Martinez de Lizarralde, Fundador de la Casa, y Torre de Jauregui […], [quien se] casó con Doña Maria de Gavira, hija tercera de Garci Lopez de Gaviria, y de Doña Navarra de Emparàrt, Padres de Miguel de Jauregui: Pedro Martinez de Jauregui, y Martin Martinez de Jáuregui, Progenitor de todo el Linage de Jauregui, de muy dilatada nobleza, assi en la Provincia de Guypuzcoa, como en los Reynos de Castilla, y Andalucia, donde especialmente proceden de Pedro Martinez de Jauregui, el hijo segundo, los Señores de Gandul, y Marchenilla, en la Ciudad de Servila, de quien fue possedor año 1650.[54]

La heráldica permite, en todo caso, constatar, junto con la partida de bautismo, que nuestro personaje es oriundo de Sevilla; pues su padre Miguel de Jáuregui llegó a heredar de su padre el marquesado de Gandul y Marchenilla. Como puede apreciarse, los testimonios anteriores a la investigación de Jordán de Urríes ubican el nacimiento de Jáuregui en la década de los años setenta del siglo XVI y no en 1583, y señalan que era oriundo de las regiones Euskeras o de las Vascongadas; y en lo que se refiere al lugar de origen, se mencionan arbitrariamente la tierra de Navarra, la Ciudad Imperial de Toledo; y a diferencia de la muy detallada *Biografía*, en las sucintas historias de vida precedentes se omiten datos de familia, la mención de quiénes fueron sus padres, los nombres de sus

---

[53] *Ibidem*, p. 110. Con estas palabras INMACULADA FERRER comienza el tomo I de las *Obras* de JUAN DE JÁUREGUI, ed. I, Ferrer, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. VIII.

[54] JUAN FELIZ FRANCISCO DE RIVAROLA Y PINEDA, *Monarquía española. Blasón de su nobleza*, Parte segunda, Imprenta de Alfonso de Mora, Madrid, 1736, p. 371.

hermanos o el momento en el que contrajo matrimonio. Por ejemplo, al consultar la *Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja*, hay dos páginas dedicadas al poeta najerino Don Juan de Jáuregui:

> Pintor y poeta de los mas aventajados de su época, y caballero de la Reina Da. Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV. Se ignora el año fijo de su nacimiento, pero es común opinión fue sobre el año 1570. Dedicose en sus primeros años al divino arte de Apeles, y pasó á Roma con objeto de adquirir mayores conocimientos, componiendo allí su más sobresaliente producción, que fue el traslado fiel del *Aminta del Tasso.* Sobresalió en la poesía, recordándose aún, apesar (*sic*) de los años transcurridos, muchas de sus bellas composiciones […], en las que apesar (*sic*) del mal gusto literario dominante en aquella época, conservó una pureza en su dicción que muy luego perdió en su poema *Orfeo*, y más todavía en su traducción libre de la *Farsalia*. A no ser por esta influencia perniciosa, en la que tantos ingenios se estrellaron, el poeta najerino habría alcanzado un renombre igual al que otros han conseguido.[55]

Si bien las dudas se incrementan con las variantes de los datos mostrados entre las *Memorias* de las ciudades y la *Biografía* de Jordán de Urríes, se puede imaginar el paradero de nuestro autor durante algunos años al consultar los Preliminares de los impresos de sus obras, donde puede determinarse en qué otras ciudades, además de Sevilla, Jáuregui llegó a vivir. El mejor ejemplo que revela esto es el periodo cuando el personaje estuvo en Roma, lugar en el que, según se sabe, vigiló personalmente el proceso de impresión de su traducción al castellano del *Aminta* de Torquato Tasso, estampada en las prensas de Estevan Paulino en 1607. En Roma se ubica por primera vez con certeza a Jáuregui durante la primera década del siglo XVII.

Las palabras del biógrafo permiten apreciar que de las tantas razones para que nuestro escritor estuviera en Italia es que no era el primogénito de su familia,

> y por consiguiente no había de esperar de ella grandes herencias de fortuna, [y] nada tiene de particular que desease salir de su patria y encaminarse adonde con su ingenio, sus

[55] FRANCISCO JAVIER GÓMEZ, *Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja*, Imprenta de Francisco Martínez, Logroño, 1884, pp. 148-149.

> relaciones de familia y con su trabajo pudiese adquirir una posición independiente. Ningún punto tan a propósito para ello como Italia […]. Cuándo aconteció esto, de qué manera, en qué forma pasó Jáuregui a establecerse en la capital del mundo cristiano, son cosas que de todo punto se ignoran. Pudo muy bien, como persona que estaba tan altamente relacionada, marchar en compañía de algunos de los grandes señores españoles que por aquellos años solían residir en Roma. Por lo menos hay que creer que si este último fue su propósito lo cumplió del modo más acabado, pues cuando vino a España definitivamente era famosísimo como artista, como hombre de profundos estudios y como poeta. Allí adquirió ó perfeccionó las sólidas bases artísticas que durante su vida habían de informar sus muchos y doctos escritos; allí el conocimiento de la antigüedad clásica.[56]

Las fechas se desconocen, pero es factible pensar que la estancia italiana de Jáuregui comenzara a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, entre 1599 ó 1600 y 1609; tiempo más que suficiente para dejarse extasiar por el arte pictórico de los artistas italianos, además de lograr no solamente el acercamiento, sino conseguir su completa inmersión en el conocimiento de las lenguas de producción literaria, el latín y el toscano (como todavía se mencionaba el italiano, antes de 1612).[57]

Sospechamos que Jáuregui también lograra cautivarse con la música, pues los momentos en que nos permitimos aventurar que nuestro autor permaneció en Italia, coinciden exactamente con la época en la que se puso de moda una nueva manera de representar las obras teatrales inspirándose en el modo en que se recitaban las tragedias griegas, precisamente cuando en las distintas Cameratas de los señores Bardi, Corsi y Gonzaga, respectivamente, surgieron las bases del melodrama: nueva manera de representar el género que se imponía, el teatral, con una dinámica conocida como *recitar cantando*.[58]

---

[56] J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, pp. 17-18.

[57] Creemos que en 1599 Jáuregui aún se encontraba en España y también que fuera testigo de la publicación del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco, donde se encuentran las que parecen ser las primeras exposiciones creativas de su poesía.

[58] "En los escritorios teológicos y prólogos de presentación de algunas de sus obras, los señores de la Camerata Florentina defendían que la interpretación original de la tragedia griega debía de haberse articulado en torno a un constante canto recitativo: una línea de declamación con mucho vuelo y juego de alturas, que el intérprete desplegaba para potenciar con contraste y emoción los distintos matices dramáticos del poema. Así, en sus nuevas obras, que se etiquetaban precisamente como 'dramas para música' […] la voz del solista planeaba libremente a medio camino entre lo recitado y lo cantado: una declamación musical o un canto

Igualmente, quisiéramos pensar que, además de lograr la muy acertada y aplaudida traducción e impresión del *Aminta*, Jáuregui encontró en Italia la inspiración para recrear el relato mítico de Orfeo, y conocer la historia de la Guerra Civil entre César y Pompeyo, plasmada en el poema *Farsalia* de Lucano, razón por la cual en su época de madurez creativa consiguiera actualizar la tradición mitológica y popular de la historia del príncipe de Tracia, además de revisar, enmendar y completar la versión en castellano de la crónica de una de las batallas más importantes en la Historia de la República Romana.

Es posible presumir que la educación de Jáuregui se haya complementado con más que pintura, literatura, italiano y latín (y tal vez griego ¿por qué no? aunque de esto no hay rastro alguno), que haya sido asiduo asistente a alguna de las academias, o alguno de los grupos como el de Giovanni de' Bardi. Como acota Inmaculada Ferrer:

> No es difícil imaginar cómo en Italia se encontraría el joven, o adolescente quizá, en el centro máximo de la cultura europea renacentista. Allí educaría su gusto, se aficionaría a las letras y a la pintura, aprendiendo de primera mano el legado artístico de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, con cuyas principales figuras pudo estar relacionado. En esta época juvenil su modelo preferido fue Torquato Tasso.[59]

Jáuregui debió completar su educación estudiando oratoria, teología y retórica (razones por las que el biógrafo Jordán de Urríes pensó en él como un hombre destinado a seguir la vocación religiosa). Jáuregui demostró su erudición en la producción textual que data de la segunda y la tercera décadas del siglo XVII, cuando escribió grandilocuentes discursos y sesudas preceptivas poéticas, además de dar a conocer su producción de poesía creativa.

Siguiendo las líneas de la *Biografía*, hay una parte en la que el relator de la vida de

---

declamatorio" (LAIA FALCÓN, *La ópera: voz, emoción y personaje*, Alianza, Madrid, 2014, pp. 20-21). La que se considera la primera ópera lírica fue *Euridice*, estrenada en 1600, cuyo texto es del poeta Ottavio Rinuccini y la música procede de Iacopo Peri, ambos integrantes de la Camerata dei Bardi.

[59] INMACULADA FERRER, "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Obras* t. I, p. XII.

nuestro autor arma un nombre apoyándose en la heráldica y la historia de la casa Jáuregui, agregando un apellido más: Aguilar, como lo menciona López de Sedano en el *Parnaso español*, además de otros críticos, como Julio Torri,[60] quienes tuvieron a bien agregar al nombre de Juan de Jáuregui el apellido Martínez, y otros que le añaden: en ocasiones, Hurtado de la Sal, variantes que pueden explicarse con las palabras de Jordán de Urríes, que al estudiar la ascendencia familiar del personaje, explica:

> Llámesele, por lo general, D. Juan de Jáuregui, y aun por algunos se le añade Aguilar como segundo apellido; mas no eran éstos los verdaderos suyos según el resultado que arrojan algunos documentos hasta ahora no estudiados, que son los que se conservan en el archivo de las Órdenes Militares, y cuyos datos, que tengo por irrecusables, me complazco en presentar ahora para que sirvan de faro que ilumine la oscura biografía de D. Juan. En dicho archivo existen los dos expedientes, público y privado ó de pruebas, que se formaron á Jáuregui para ingresar a la Orden de Calatrava, y en ambos figura su genealogía con los nombres de sus padres y abuelos y los apellidos que todos ellos usaron. En esta genealogía aparece D. Juan como hijo de D. Miguel Martínez de Jáuregui y de Da. Catalina de Salinas, y de Da. Isabel Hurtado (*sic*),[61] cuyos padres fueron D. Lucas de la Sal y Da. Luisa de Aguayo; y atendiendo, por lo tanto, á estos apellidos de sus ascendentes, no dudo en afirmar, con completo fundamento, que se llamó D. Juan Martínez de Jáuregui y Hurtado de la Sal.[62]

Es posible encontrar en las obras del autor, sobre todo en los manuscritos autógrafos y en las críticas dirigidas a la obra jaureguiana, sin olvidar el retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui, variantes ortotipográficas del apellido, pues los cajistas en las imprentas llegaron a escribirlo intercambiando fonemas equivalentes: J por I, o las oclusales u por v (no solamente en el apellido, también en el nombre: Ivan por Juan), además de las variantes fónicas, por lo que existen las combinaciones: Xaurigui, Xaurigi,

---

[60] JULIO TORRI indica muy someramente: "Juan Martínez de Jáuregui, pintor y poeta, censuró el culteranismo, en el cual cayó después de traducir parafrásticamente la *Farsalia*" (*La literatura española*, FCE, México, 2014, p. 261).

[61] Sintaxis confusa del biógrafo que parece indicar que el personaje tuvo dos madres, pero al revisar los apéndices de la *Biografía y estudio crítico* se aclara que Luisa de Aguayo es abuela materna, e Isabel Hurtado es la madre del autor como aparece en la partida bautismal (Véase J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit*., pp. 109-110). Igualmente puede constatarse en la partida bautismal.

[62] J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, p. 2.

Gaurigui, Jaurigi, Jaurigui o Jauregui: esta última opción es la que aparece en los testimonios manuscritos, que aún se conservan, firmados por el propio autor, mientras que la tercera forma es la que aparece en la partida bautismal. Encontramos todas esta variantes, sin tildes e intercambiando los fonemas iniciales entre las letras G, X y J, sin olvidar la supresión de la u entre la g y la i, o las traslaciones vocálicas entre la e y la i; o Jáuregui con tilde, según corresponde a las normas modernas de la ortografía castellana.

Al recorrer la vida del poeta, al menos lo que ha llegado hasta nosotros, puede indicarse que el primero de los datos certeros es que Juan de Jáuregui, dos años antes de morir, fue condecorado con la categoría principal de Caballero de la Orden de Calatrava, como ocurrió con sus antepasados. Según se sabe, gracias al archivo de la Orden, el rey (uno de los maestres de mayor rango entre los cofrades de la organización, quien aprueba por último la decisión de los nuevos integrantes de la Orden) en 1626 tenía conocimiento de que habría de condecorar a Juan de Jáuregui con el hábito militar, según reza en el *Memorial* que reproduce su *Biógrafo*:

> El rey. Gobernador y los de mi Consejo de las órdenes de Santiago Calatraua y Alcántara cuya administración perpetua yo tengo por autd. appca. á Don Juan de Jáuregui he hecho mrd, (como por la presente se la hago) del Abito de la orden de Calatraua, y os mando que presentado seos esta mi cédula dentro de treinta días contados desde la fecha della, proueais y deis orden que se reciua la informacion que se acostumbra para saber si concurren en él las calidades que se requieren para tenerle conforme á las distinciones de la dha. orden; y paresciendo por ella que las tiene le librareis el título de dho. Abito para yo le firme, que assi es mi voluntad (*sic*) […]. Fecha en Madrid a dos de setiembre de mill y seiss. y vte. y seis años.[63]

Pero debido a ciertas inconsistencias en el proceso, y por calumnias por parte de sus enemigos, Jáuregui tardó en recibir este honor casi trece años. El biógrafo expone lo siguiente:

[63] *Ibidem*, p. 110.

> […] hasta el 1º de julio de 1639 no quedó aprobada […]. ¿Qué pasó entretanto? ¿Cómo pudo diferirse tan largo tiempo lo que de ordinario se resolvía inmediatamente? […]. Jáuregui, cual suele acontecer á muchos hombres, tuvo algunos encarnizados enemigos, que no podían ver con buenos ojos que se le otorgaran distinciones y que hacían lo imposible para impedirlo. Así fué, que, poco después que la información, debieron recibirse en el Consejo memoriales y denuncias contra la limpieza de sangre[64] de su abuelo materno.[65]

Entre los documentos del archivo calatravo, con los que el biógrafo Jordán de Urríes arma su estudio crítico y biográfico, aparecen detalles y datos reveladores que no podrían saberse por alguna otra fuente, como el estado de salud y la carestía que experimentó hacia el final de su vida, por la ineficiente y desordenada administración de su hacienda. Será en este *dossier* de la orden de Calatrava donde se encuentre un documento legal certificando su muerte, además de avisar a quien lo consulte que Juan de Jáuregui dejó por viuda a doña Mariana de Loaysa; que desde 1619 había fijado su domicilio en Madrid, a unos cuantos pasos del edificio del Correo Mayor, por ser un integrante de la corte instalada en esta Villa, capital del reino donde nuestro poeta se coronó ganador en una justa poética, ahí celebrada en el año 1622. José Jordán de Urríes indica que Juan de Jáuregui "murió en Madrid el 11 de enero de 1641. Sus biógrafos, en general, desconocieron esta fecha, indicando otras que varían desde 1640 á 1650".[66]

Quienquiera que haya sido Juan de Jáuregui, es uno de los autores menos conocidos del Siglo de Oro, en contraste con la fama de los ingenios, en cuyas obras y tratados se sostiene la historia literaria y la historia cultural de esta convulsa época del reinado de los

---

[64] JAIME DE SALAZAR ACHA explica: "Llamamos así a una norma que exige el requisito de demostrar, al que aspira a un cargo o a ingresar en una determinada institución, que no tiene ningún antepasado conocido, por lejano que fuere, judío o musulmán, y no está, por tanto, infectado con su sangre. Pese a lo que pueda parecer no se trata, en principio, de un concepto racista, sino de pureza ideológica. Su finalidad, en otras palabras, no consistía en la preservación de una raza pura, que por otra parte no existía, sino en la conservación en su integridad y sin impurezas del dogma católico" ("La limpieza de sangre", *Revista de la Inquisición*, Vol I, 1991, pp. 289-308).

[65] J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, p. 112.

[66] *Ibidem*, p. 54.

Austrias.

En comparación con los abundantes estudios e investigaciones que existen de la obra firmada con el nombre de los prolíficos ingenios, en cuyos nombres y obras descansan las bases literarias y artísticas del así llamado Siglo de Oro de la literatura española (*ca*. siglos XVI – XVII), los críticos y estudiosos que se han asomado a revisar la obra de Juan de Jáuregui son escasos, pero quienes se asoman a cada uno de los textos pueden apreciar que la obra de este prolífico hombre del Barroco se creó ante una serie de transformaciones en el arte de la pintura y la escritura, además de otras disciplinas de corte estético, como la escultura y la música, que se desarrollaron en la Península Ibérica a la manera del Renacimiento, que un par de siglos antes había revolucionado los cánones artísticos y literarios en la Península italiana.

Nos interesa principalmente relevar su calidad poética; pero antes de analizar su su producción creativa, nos ocuparemos un tanto de su producción pictórica y al final nos ocuparemos del oficio que más fama le dio en su vida: su actividad de traductor; además del papel que desempeñó en el complejo panorama cultural y literario de la época convulsa del Siglo de Oro; sin olvidar su encargo de juez para la concesión del *imprimatur*, necesario para toda publicación de quienes escribían en su época.

CAPÍTULO 2

EL PINTOR DON IUAN DE XAURIGI

Mi estilo figuró tu rostro mudo
Sin que tu ingenio figurar presuma:
Mas pintelo tu voz, i diestra pluma,
Pues ni mi estilo, ni mi lengua pudo.
(Juan de Jáuregui)[67]

Miguel de Cervantes menciona a Juan de Jáuregui en tres de sus obras: primero en el Prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613), luego en el segundo capítulo del *Viaje del Parnaso* (1614), y en la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). En cada una siempre hay palabras de encomio y alabanza por alguna de las habilidades en las que Jáuregui se distinguió. Siguiendo cronológicamente los testimonios en los que el autor alcalaíno menciona al ingenio sevillano, el Prólogo de las *Novelas ejemplares* es el primero en el que Cervantes elogia la faceta de pintor o dibujante, una de las actividades por las que Jáuregui destacó obteniendo el aplauso y reconocimiento de varios de sus contemporáneos. Justamente en 1613, cuando se publicaron por primera vez las novelas cervantinas –testimonio que a continuación citamos– se lee:

> Qvisiera Yo, si fuera posible (Lector Amantissimo) escusarme de escriuir este prologo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi don Quixote, que quedasse con gana de segundar con este. Desto tiene la culpa algún amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he grangeado, antes con mi condicion que con mi ingenio: el qual amigo bien pudiera, como es vso, y constunbre, grauarme, y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Iuan de Xaurigi, y con esto quedara mi ambicion satisfecha, y el desseo de algunos que querrian saber, que rostro, y talle tiene, quien se atreue a salir con tantas inuenciones en la plaça del mundo, à los ojos de las gentes, poniendo debaxo el

[67] Versos que Jáuregui dedicó, junto con un retrato al carbón a Lorenzo Ramírez del Prado (1583-1658), los cuales forman parte de los textos preliminares del libro de este autor. Véase LAURENTI RAMIREZ DE PRADO, *ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΡΧΟΣ sive Qvinqvaginta Militum*, apud Ioannem Keerbergium, Antuerpiæ (Amberes), 1612, fol. 10. (véase Figura 6)

retrato...[68]

En ninguna de las ediciones de las narraciones cervantinas, desde la primera de 1613, hasta las que se organizan en dos tomos en los siglos XVII, XVIII y XIX, aparece retrato alguno que acompañe la descripción que Cervantes hace de sí en el Prólogo; contrariamente, el autor ofrece a su amantísimo lector aquello que José Manuel Lucía Megías define como el retrato físico:[69]

> Este que veys aqui de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa, y desembaraçada, de alegres ojos, y de nariz corba, aunque bien proporcionada: las barbas de plata, que no ha veynte años que fueron de oro: los vigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos, ni crecidos, porque no tiene sino seis y essos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los vnos con los otros: el cuerpo entre dos estremos, ni grande, ni pequeño: la color viua, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies.[70]

Palabras que al inicio del siglo XX provocaron una serie de debates entre los académicos españoles, amén de propiciar una de las investigaciones más memorables en la que se intentó descubrir la originalidad del retrato, el cual, coronado con letras doradas, expone que la figura plasmada pertenece a *D. Miguel de Cervantes Saavedra*, y en cuyo borde inferior alcanza a leerse aún: *Iuan de Iaurigui. Pinxit, año 1600* (Figura 7). Efigie que míticamente ofrece un rostro al soldado más famosos de la Armada española en la Batalla

---

[68] MIGUEL DE CERVANTES, Prólogo a *Novelas exemplares*, por Iuan de la Cuesta, Madrid, 1613, fol. XXIV.

[69] JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS indica que hay tres retratos del autor, el físico, la descripción que Cervantes hace en el citado prólogo a las *Ejemplares*; el retrato literario, aquel que se construye en los *corpora*, desde la *Galatea* hasta el *Persiles*; y, por último, el retrato biográfico, donde se indica cuál era su nombre, su condición y en qué tiempos vivió. Igualmente, Lucía Megías hace una reflexión sobre la problemática del retrato tomando palabras del prólogo cervantino, como si fuera socarronería; tal parece que el culpable de todo es la aparición del nombre del pintor y supuesto autor del retrato. En palabras del estudioso se lee: "La culpa la tiene el amigo que viene a visitarle en el prólogo [Jáuregui], pero en su mano tendrá también la solución si Cervantes se conformara con hacer lo que todos hacen –con Lope a la cabeza– que es colocar un retrato suyo al inicio de la obra, para así darle autoridad a la edición y satisfacer la curiosidad de muchos lectores…" ("Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito", *Imago*, núm. 8, 2016, pp. 19-35).

[70] M. DE CERVANTES, *Novelas exemplares*, ed. cit. preliminares, s/p.

de Lepanto, y al autor cuya pluma habría de convertirse en la máxima representación de la hispanidad; cuadro que pende majestuoso, engalanando el muro principal del salón de sesiones de la Real Academia de la Lengua Española.

Una pléyade de estudiosos se abocó en la discusión intentando dilucidar si en realidad el rostro, cuyos trazos se atribuyen a Jáuregui, pudiera pertenecer a aquel creador de las historias que llevaron a la literatura española a la modernidad. La polémica no consiguió resultado alguno, pues de ser Jáuregui el autor de este retrato, para el momento de inmortalizar a Cervantes habría tenido cerca de dieciséis o diecisiete años, según indica la información de su fecha de nacimiento ofrecida por José Jordán de Urríes. Y, todo lo contrario, incontables retratos, muchos de ellos atribuidos a nuestro autor, salieron del anonimato que la historia y el tiempo intentaban ocultar en las secretas celosías, aunque podría sospecharse que el personaje retratado no fuere el que creemos que sea. [71]

Recientemente, José Manuel Lucía Mejías, en la biografía que preparó de Cervantes, dividida en tres etapas, ilustra una serie de retratos, que si bien intentan dar seguimiento a la investigación de los eruditos y académicos de principios del siglo XX, muestran también cómo, a lo largo de cuatro siglos, impresores, estudiosos y académicos han intentado darle un rostro a uno de los autores más significativos e importantes del Siglo de Oro. Llama la atención que entre los retratos, uno que Lucía-Megías atribuye a Jáuregui no se parece en nada al que se ha considerado el retrato oficial del autor del Quijote. (Figura 8)

A la fecha, la obra pictórica que se conoce de Jáuregui es escasa: además del óleo que se le atribuye, donde se plasma la efigie de Cervantes, distintos grabados al carbón,

[71] Cfr. ALEJANDRO PIDAL Y MON, *El retrato de Cervantes pintado por Jaurigui*…, Tipografías de Prudencio P. de Velasco, Madrid, 1912.

técnica harto practicada por nuestro poeta y dibujante, aparecen en contadas ediciones de algunos libros impresos en la época. Como ejemplo sirvan las palabras del religioso Joan Feliz Girón, que narra en sus memorias: "Y acuerdome, y es muy de la ocasión, que estando con Don Joan de Jaureguì en la Libreria de nuestro Convento grande de Sevilla, y celebrando yo sus dibuxos, y laminas, (en quando alcanzava mi edad) de las Revelaciones de S. Joan, que podrán ver, y admirar en la exposición de el *Apocalypsis*, de nuestro Sevillano Joan Luis del Alcaçar de la Compañia de Jesus",[72] que lleva por título *Vestigatio arcani sensvs in Apocalypsi* (1619), donde Jáuregui ilustra con detallados grabados al carbón el último de los libros del Nuevo Testamento.

Otros testimonios pictóricos de Jáuregui, que llegan hasta nosotros, son los grabados de dos retratos, uno perteneciente al rostro de Lorenzo Ramírez del Prado, autor del *ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΡΧΟΣ sive Qvinqvaginta Militum Ductor*, a quien el pintor dedicó los versos que utilizamos como epígrafe en este capítulo.

Entre la obra pictórica de Jáuregui, que todavía se conserva, está el diseño o la invención que adorna el frontispicio del libro de Alfonso de Carranza *Disputatio de vera naturalis et legitimi partus designatione* (Figura 9). Y además de este frontispicio, entre los folios de este impreso se halla otro testimonio plástico atribuido a Jáuregui: se trata de un grabado donde aparece dibujado Alfonso de Carranza. Retrato que tiene la peculiaridad de que además de los trazos y los detalles con los que Jáuregui inmortalizó a Carranza, en la base de la efigie aparecen los únicos versos escritos en latín que se conocen del traductor, poeta y pintor Juan de Jáuregui, dedicados al autor de ese libro. Se trata de un par de versos que componen un dístico elegíaco casi imposible de traducir al castellano: "Conceptus tanti

[72] JOAN FELIZ GIRÓN, *Origen y primeras poblaciones de España. Antigvedad de la inclyta patricia civdad de Codoba*, por Diego de Valverde y Leyva y Acisclo Cortés de Ribera, Córdoba, 1686, p. 191.

jspirans genitoris imago / Æternam mentis praecinit ore suo”.[73] (Figura 10)

Como ocurre con muchos de los detalles de la vida de Jáuregui, de su obra pictórica se desconoce cuán amplia pudo ser, y solamente nos quedan las críticas y los comentarios que otros ingenios le dedicaron, además de las investigaciones posteriores, como la de Aurelio Baig, donde el historiador señala: “Ignórase el paradero de las más importantes pinturas de Jáuregui, entre éstas su «Judit» y su «San José con el niño Jesús»”,[74] ambas pinturas alabadas por el propio Lope de Vega, quien, a pesar de la supuesta “enemistad” con Jáuregui por la publicación del *Orfeo* en 1624, nunca dejó de reconocer en él al gran pintor; prueba de ello, en su *Corona trágica*, libro dedicado a Maria Estuarda, inlcluyó el soneto “A la pintvra y poesía de don Iuan de Xauregui, Cauallerizo de la Reyna nuestra Señora” añadiendo estos versos en la publicación que forma parte de un impreso cuyo segundo *imprimatur*, irónicamente, firmó el alabado pintor Juan de Jáuregui.[75] Los versos del Fénix que aplauden la técnica pictórica de Jáuregui rezan:

Si en alegre color, si en negra tinta
Bañas pluma, o pinzel, en qualquier parte
Tu genio, tan igual términos parte
Que no ay entre los dos línea distinta.

Si en colores Iudich, si en verso Aminta
Duplicado laurel presumen darte,
No es tu pluma, don Iuan, escriue el arte,
No es tu pinzel, naturaleza pinta.

Ni tu pluma permite al Castellano
Ni al culto imitación, tanto florece
En estilo diuino, acento humano.

[73] Cfr. ALPHONSI A CARRANZA, *Dispvtatio de Vera Hvmani partvs natvralis et legitimi designatione*, Auctoris Impensis, ex typographia Francisci Martinez, Madridii, 1628. Cfr. también, MIGUEL HERRERO, “Jáuregui como dibujante” en *Arte español*, Joaquín Ezquerra del Bayo (dir.), t. XIII, tercer trimestre, 1941, pp. 7-12. No se encuentra traducción en ninguno de los textos que reportan este dístico.

[74] AURELIO BÁIG, *Historia del retrato auténtico de Cervantes*, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916, p. 28.

[75] Cfr. “Aprouacion de don Iuan de Xaurigui…”, LOPE DE VEGA, *Corona trágica: Vida y muerte de la Serenissima reyna de Escocia Maria Estvarda*, por la Viuda de Luis Sanchez, Madrid, 1627.

Ni tu pinzel emulacion padece,
Que solo te igualò tu propia mano
Pues solo tu retrato te parece.[76]

Misma situación ocurre con un cuadro, supuestamente pintado por Jáuregui, sobre el cual el poeta segoviano y canónigo, Juan de Salinas (1559-1643), posible tío de nuestro autor, escribió un soneto dedicado

"A un Niño Dios hecho Salvador que pintó en
un quadro Don Juan de Jáuregui"

Hermoso robador de coraçones
que abraçando del Orbe en tu siniestra
la redondez, dispensas con la diestra
fecunda immensidad de bendiciones.

Tu rostro admiro, espero tus acciones
tanta vida el pinzel valiente muestra
temo tu voz, que singular maestra
contra mi ingratitud forma razones.

Doime por acusado y convencido
perdón, Señor, pues perdonando sabes
ostentar con ventajas lo que puedes.

Tu semblante assegura quanto pido
que si bien claman mis ofensas graves
no es essa cara de negar mercedes.[77]

Gracias a este poema, que posiblemente sale a la luz de nuestros tiempos por primera vez en estas páginas, puede añadirse otra suposición con respecto a la biografía de nuestro autor: ¿acaso su formación académica la debe a los Jesuitas, como fue el caso de Miguel de Cervantes? Pregunta que surge porque los motivos que aparecen en el cuadro,

[76] *Ibidem*, fol. 120v.

[77] *Obras del doctor Juan de Salinas, natural de Segovia. Administrador del Hospital de San Cosme y San Damián de la Ciudad de Sevilla, donde murió el año 1647*. (mms. / 10293 de la Biblioteca Nacional de España). Véase tambien SANTIAGO MONTOTO "Cartas inéditas del poeta don Juan de Salinas, con anotaciones de don Juan de Jáuregui", *Boletín de la Academia Española* XXV, 1946, p. 140.

celebrando la aparición del niño Jesús como salvador del mundo, tienen que ver con los preceptos de la Compañía fundada por Ignacio de Loyola, a quien Jáuregui dedicó distintos poemas en dos Justas poéticas en 1609 y 1622.[78]

En 1816 el nombre de Juan de Jáuregui aparece en el *Dictionnaire des peintres espagnols*. Se trata de uno de los primeros textos en ofrecer datos biográficos de nuestro autor, antes del estudio de José Jordán de Urríes; en este *Dictionnaire*, Frédéric Quillet definió así a Jáuregui:

> peintre de portraits, chevalier de Calatrava, et écuyer de la reine Élisabeth de Bourbon, femme de Philippe IVe, fut à Rome, come lui-même en convient dans le discours qu'il écrivit sur la peinture. C'est dans cette capitale des arts qu'il rectifia ses idées ainsi que sont goût, et il est très vraisemblable qu'il se sera déterminé à y étudier l[es] Antique[s] et le grandes maîtres, car Jauregui fut un dessinateur parfait. –Pacheco dit qu'il travaillait toujours, et qu'à l'aide de ses études et d'une vertueuse émulation, il prit un rang parmi les artistes les plus distingués, surtout comme peintre de portraits. –Carducho annonce qu'il vit beaucoup d'ouvrages de Jauregui, dans la collection choisie du duc de Médina de las Torres, et que ses compositions, savamment peintes, étaient des modèles de génie et de goût, dans le style florentin […]. Il fit aussi le portrait de Michel Cervantes, et écrivit en vers un Dialogue sur la nature, la peinture et la sculpture, qui lui fit beaucoup d'honneur. –Il est encore un problème en Espagne, que Lopès de Vega lui-même n'osa résoudre, savoir si Jauregui naquit plutôt peintre que poète, malgré l'excellente traduction qu'il fit de l'*Aminte*.[79]

Las palabras de Quillet permiten apreciar cuán valorada fue la obra plástica de Jáuregui.

Mas nuestro pintor y traductor también se destacó por ser un teórico del arte, al menos así lo deja ver su texto filosófico-poético: "Diálogo entre la Naturaleza i las dos Artes, Pintura i Escultura, de cuya preminencia se disputa i juzga. Dedicado a los practicos,

---

[78] Cfr. FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, *Relacion de la fiesta qve se hizo en Sevilla a la Beatificacion del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañia de Iesvs*, por Luis Estupiñan, Sevilla, 1610; FERNANDO DE MONTFORTE Y HERRERA, *Relación de las fiestas qve ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la Canonizacion de San Ignacio de Loyola y S. Francisco Xauier*, por Luis Sanches, Madrid, 1622.

[79] FRÉDÉRIC QUILLET, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Imprimmerie de Fain, Paris, 1816, *s.v.* JAUREGUI D'AGUILAR.

i teóricos en estas artes"[80] y el discurso titulado *Don Ivan de Iavregvi, caballerizo de la Reina nuestra señora, cuyas vniuersales letras, y eminencia en la Pintura, han manifestado en este Reino, y a los estraños sus nobles estudios*,[81] escrito en 1629, con el que participó junto con otros artistas y poetas –entre ellos Lope de Vega, Francisco Pacheco, Joseph de Valdivieso, Lorenzo Vander Hamen y Juan Pérez de Montalban– al redactar los folios del *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor Fiscal de su magestad, en el Real consejo de Hazienda: sobre la exempcion del arte de la pintura*[82] en contra del aumento fiscal de las alcabalas. Momento en el que, como ilustra Pedro Ruíz Pérez,

> aflora una generalizada voluntad de obtener el reconocimiento de la condición de liberal para el arte de la pintura, lo que exoneraría sus cultivadores del pago de las alcabalas, convirtiéndose en el argumento de la dignidad del arte en elemento constante en tratados y composiciones sobre la pintura, en discursos específicos sobre el carácter liberal de las artes plásticas y en numerosos memoriales y composiciones de poetas, que pronto se sumaron a una empresa que entendían como suya. Autores como Lope de Vega, Valdivieso, Jáuregui o Calderón participaron con textos militantes en la defensa de la pintura como arte liberal; Carrillo, Jáuregui o Góngora le dedicaron composiciones a la pintura y a sus cultivadores, y algunos de estos autores cultivaron las dos artes; siguiendo el tópico horaciano de *ut pictura poiesis*.[83]

Y la relación de Jáuregui con los artistas plásticos no solamente quedó en este tipo de manifestaciones. Se debe a Francisco Pacheco, pintor y suegro de Velázquez, la publicación de los primeros versos de Jáuregui en 1598, siempre con la mira hacia el arte plástico, además de comentarios en los que reconoce la grandeza del pintor y poeta. Pacheco, como hiciera Quillet dos siglos después, coloca al autor sevillano entre los más

---

[80] Publicado en JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, por Francisco de Lyra, Sevilla, 1618, fols. 174r -185r.

[81] Publicado en VICENCIO CARDUCHO, *Diálogo de la Pintvra sv defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*, por Francisco Martínez, Madrid, 1633, fols. 189v.-203r.

[82] Publicado como apéndice al libro de V. CARDUCHO, *op. cit.*, fols. 164r.- 167r. *ss*. También cfr. PAULA MUES ORTS, *La libertad del pincel*, UIA, México, 2008; *Siete memoriales en defensa del arte de la pintura*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Adrián J. Sáez *et al.*, Iberoamericana Veuvert, Madrid-Frankfurt, 2018.

[83] PEDRO RUIZ PÉREZ, *Historia de la literatura* española, t. 3. *El siglo del arte nuevo, 1598-1691*, José-Carlos Mainer (dir.), Crítica, Barcelona, 2010, pp. 115-116.

grandes maestros de la plástica española: "Pues don Iuan de Xauregui, notorio es a todos, que con virtuosa emulacion a grangeado aventajado lugar i nombre, entre los mesmos que professan esta Arte; de cuyo elevado espiritu se deven esperar siempre ilustres demostraciones".[84]

La importancia del arte de la pintura, para Jáuregui, radica primeramente en la incursión del autor en el mundo de la poesía, gracias a la petición de Francisco Pacheco, quien le publicó un par de décimas y otras dos octavas en el *Libro de descripción de retratos* publicado en 1599.[85] Tiempo más tarde, el arte de la pintura se cruza en la vida de nuestro autor, y uno de los pocos discursos escritos por Jáuregui corre impreso (*ca*. 1616) entre los intelectuales de la época: es un folleto que explica, a detalle, una pintura en la que se justifica el papel de la luna como imagen milagrosa y representación gráfica del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María: *Esplicacion de una empresa de Don Enrrique de Guzman, Agente por su Magestad, en la causa de la Limpia Concepcion*.[86] Además de este folleto explicativo, entre los textos jaureguianos, dedicados al arte de la pintura, no ignoramos el "Dialogo entre la Pintura, la escultura y otras artes", que forma parte de su tomo de *Rimas* sacras y profanas, como menciona Quillet, donde humaniza cada una de las disciplinas de la plástica, dándole a cada cual una voz para expresarse y para definirse ante la mirada del hombre.

2.1. La firma y la caligrafía de Jáuregui

El retrato de Cervantes, atribuido a Jáuregui, y la mayor parte de los grabados que aparecen en los escasos libros que conservan su obra pictórica, de Jáuregui no contienen como tal

[84] FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Sevilla, 1649, fol. 113.
[85] Cfr. F. PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos y memorables varones*, Sevilla, 1599, s/p.
[86] *Apud* J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, pp. 145-148.

una firma autógrafa del dibujante, aunque sí aparece el nombre que permite atribuir o identificar al autor de esos trazos (cual puede apreciarse en las figuras 4 y 5). Al contrario de la obra plástica, varios de los testimonios escritos del autor contienen una rúbrica muy similar a la que aparece registrada en el *Archivo de protocolos* con fecha del 20 de septiembre de 1611; misma que Luis Astrana reproduce en el estudio biobibliográfico que dedicó a Miguel de Cervantes:[87]

Figura 1. Firma de Juan de Jáuregui procedente del Archivo de Protocolos.

Trazos, caligrafía y composición (de la firma a la que el personaje agregaba el vocablo "don") idénticos a la que aparece en uno de los *imprimatur*, que aún se conserva en manuscrito. Se trata de la Aprobación que nuestro autor firmó para la impresión del *Arte de la lengua castellana* de Gonçalo Correa:

Figura 2. Firma de Juan de Jáuregui en la aprobación del *Arte de la lengua castellana* de Gonçalo Correas, conservado en el mm/18696 de la Biblioteca Nacional de España.

[87] *Archivo de Protocolos*, núm. 3723, fol. 173. *apud* LUIS ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, t. I, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948, p. XCIV.

El testimonio manuscrito más tardío, que aún se conserva, donde podemos encontrar una rubricación con el nombre del autor es la traducción de la *Farsalia* de Lucano por Jáuregui (*ca*. 1640):

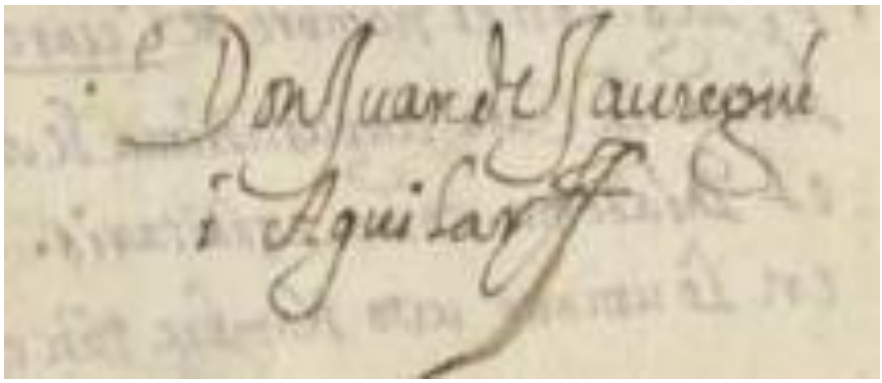

Figura 3. Firma de Juan de Jáuregui procedente de la *Farsalia* de Lucano (ca. 1640) conservada en el ms. 3707 de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

El trazo de la firma del autor difiere notablemente de los dos ejemplos mostrados en las figuras 1 y 2, además de que Jáuregui, si es quien firmó en ese manuscrito, agregó el apellido Aguilar. A manera de comparación agregamos un par de imágenes de testimonios manuscritos diferentes, mostrando, a la izquierda, una octava procedente de *La Farsalia, poema español escrito por Don Ivan de Iavregvi* (ca. 1640) (Figura 4), y a la derecha (Figura 5) una imagen extraída del manuscrito en limpio del *Arte de la lengua castellana* de Gonçalo Correas:[88] texto del cual Juan de Jáuregui redactó la segunda de las Aprobaciones, que también manuscrita se conserva entre los folios de este testimonio:

[88] Cabe mencionar que este testimonio hay por los menos tres caligrafías y tres colores de tinta diferentes: en principio las que podrían pertenecer al autor del *Arte poética*, Gonçalo Correas y dos manos extras, cada una firmando las aprobaciones, la primera por Francisco Valdez y la segunda por Juan de Jáuregui (Cfr. GONÇALO CORREAS, *Arte de la lengua castellana*, manuscrito 18696 de la Biblioteca Nacional de España.

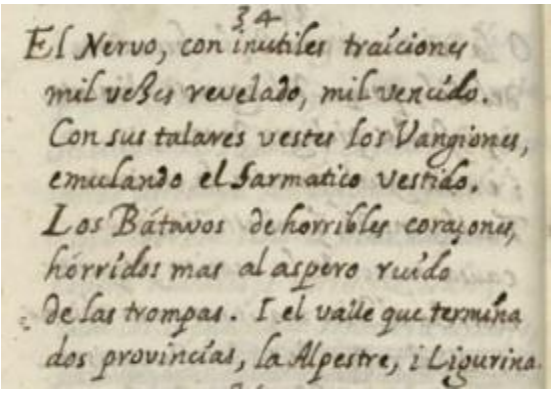
El Nervo, con inutiles traiciones
mil veces revelado, mil vencido.
Con sus talares vestes los Vangiones,
emulando el Sarmatico vestido.
Los Bátavos de horribles corazones,
horridos mas al aspero ruido
de las trompas. I el valle que termina
dos provincias, la Alpestre, i Ligurina.

Figura 4. Caligrafía de Juan de Jáuregui en el ms. 3707 de la *La Farsalia, poema español escrito por Don Ivan de Iavregvi* (*ca*. 1640).

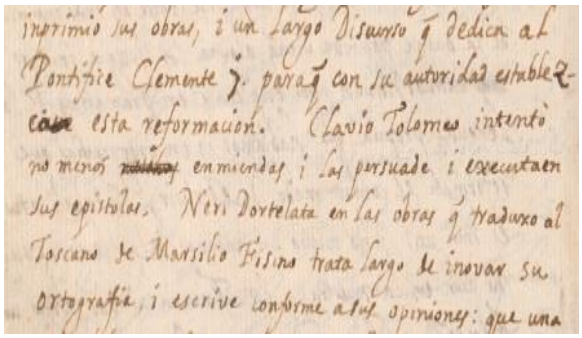
imprimió sus obras, i un largo Discurso q̃ dedica al
Pontifice Clemente 7. para q̃ con su autoridad estable-
ciese esta reformacion. Clavio Tolomeo intentò
no menos enmiendas i las persuade i executa en
sus epistolas. Neri Dortelata en las obras q̃ traduxo al
Toscano de Marsilio Fisino trata largo de inovar su
ortografia, i escrive conforme a sus opiniones: que una

Figura 5. Caligrafía de Juan de Jáuregui en el ms. 18696 del *Arte de la lengua castellana* de Gonçalo Correas (1625).

El arte de la pintura fue una de las manifestaciones estéticas en las que Jáuregui destacó y fue reconocido por sus contemporáneos. Igualmente, el autor se convirtió en un referente reconocido de la plástica española en otras latitudes donde lo ubican como escritor y un habilidoso dibujante de retratos; además de convertirse en el protagonista de las investigaciones centradas sobre la originalidad del cuadro de Cervantes a principios del siglo XX.

A diferencia de los ingenios contemporáneos de Jáuregui, cuyas efigies aparecen impresas en los aguafuertes de las portadas de sus obras o perviven en oleos pintados por reconocidos pintores; de Juan de Jáuregui, paradójicamente, de aquel a quien se le atribuye la autoría del retrato del escritor más emblemático de la hispanidad, no se conoce retrato alguno y ni si quiera se han encontrado los trazos de algún boceto o borrador que pretenda ser el autorretrato de este casi olvidado escritor, dibujante y poeta traductor.

.

Figura 6. Retrato de Laurencio Ramírez del Prado, por Juan de Jáuregui.

Figura 7. Retrato “Oficial” de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui.

Figura 8. Retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Jáuregui.

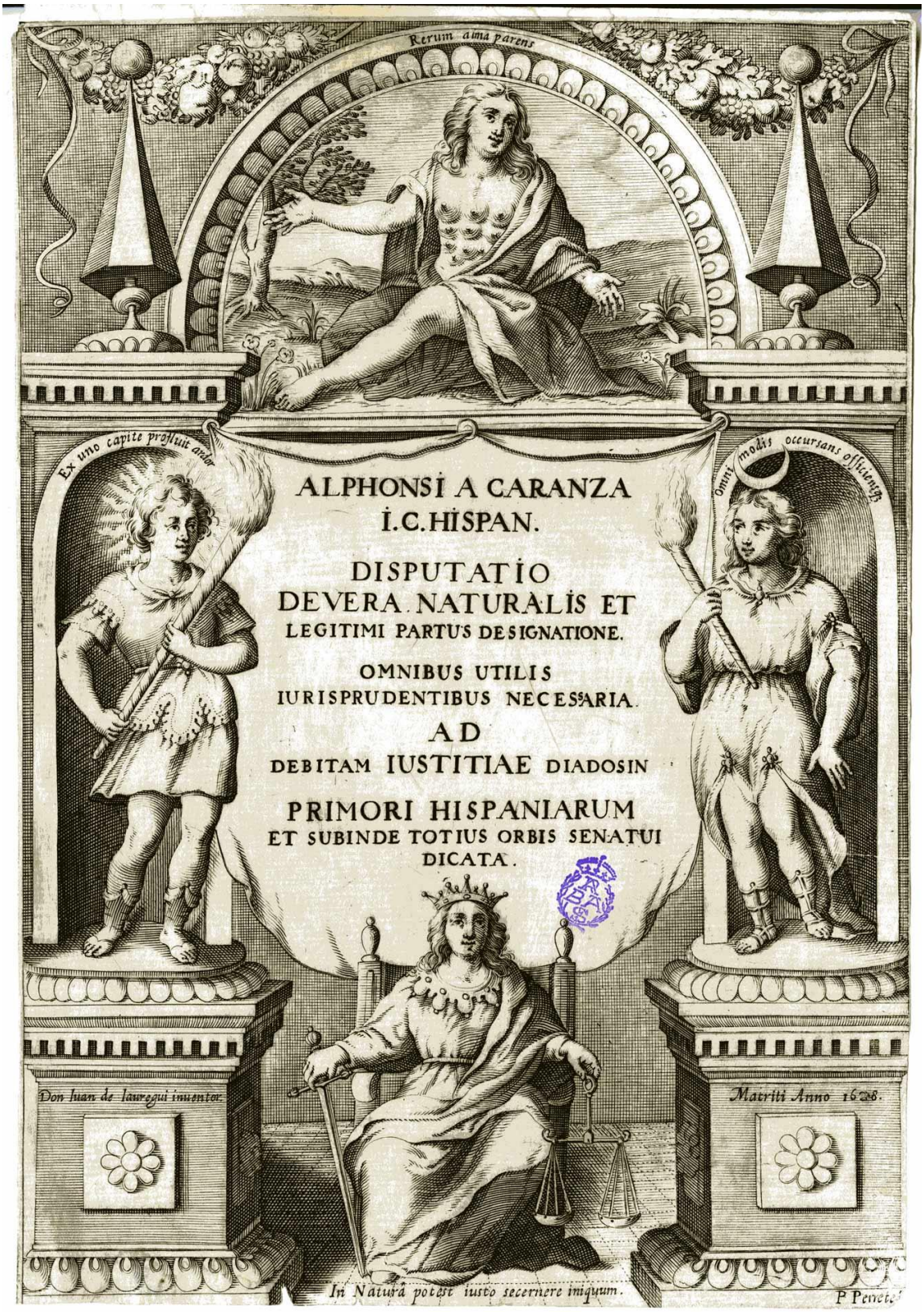

Figura 9. Frontispicio del libro de Alfonso de Carranza *Disputatio de Vera Naturalis et legitimi partus designatione…*

Figura 10. Retrato de Alfonso de Carranza y dístico latino de Juan de Jáuregui.

CAPÍTULO 3

EL POETA TRADUCTOR DON JUAN DE JÁUREGUI

3.1. Jáuregui y el oficio de traductor. *Aminta*

> Traslatio hæc concordat cum Auctoris Tassi originali: nihil habet fidei Catholicæ adversum: quod ad mores attinet; honestate originale superat: diction ver, ubi non excedit, æquat; Vnde politiores litteras Hispanis colentibus usui erit peculiari si typis excudatur.
>
> (Laurencio de Ayala) [89]

Antes de siquiera figurar como dibujante, Juan de Jáuregui se distinguió como traductor, siendo el *Aminta* de Torquato Tasso la obra que provocó que sus contemporáneos, tanto los ingenios españoles del prestigio y distinción de Lope de Vega hasta los poetas y maestros italianos, aplaudieran la maestría con la que el autor hispalense llevó a Tasso hasta las regiones del Valle del río Ebro.

Inclusive, a principios del siglo XX, aquellos reformadores del canon literario español, como Marcelino Menéndez y Pelayo y Dámaso Alonso, si bien castigaban con descrédito la obra poética creativa de Jáuregui, por considerarla vaga, miscelánea y sin demasiada profundidad, ambos, epónimos de la historia y la crítica literaria española novecentesca, reconocían en el autor sevillano la delicada técnica de haber vertido de forma exacta y prácticamente especular la historia pastoril de Tasso: alabanza que parece ser la única que recibió un texto escrito por Juan de Jáuregui, pues las demás creaciones han sido objeto de mordaces comentarios y críticas que, más allá de mostrar la tendencia de un estudio filológico, parecen ser los veredictos encaprichados de juicios mal sanos.

---

[89] "Preliminares" a TORQUATO TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, por Estevan Paulino, Roma, 1607.

Miguel de Cervantes es uno de los contemporáneos de nuestro autor que, en su obra más importante reconoce el talento del oficio por el que Jáuregui se destacó. Es precisamente en el capítulo LXII de la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1615), cuando el caballero de la triste figura, escoltado por su rollizo escudero, llega a una imprenta, precisamente la de Sebastián de Cormellas, en Barcelona, según acotan Francisco Rico,[90] Martín de Riquer[91] y Roger Chartier[92] –lugar en el que Don Quijote, además de mantener un diálogo con el autor ficticio de la inexistente obra *Le bagatelle*, se admira del proceso editorial y la producción de libros; y entre sus comentarios aplaude dos traducciones del toscano (italiano) al castellano: la de Cristóbal Suárez de Figueroa de la *tragi-commedia pastorale* de Giambattista Guarini (1538-1612), *Il pastor fido*, y la *favola boschericcia Aminta* de Torquato Tasso (1544-1595). Entre los argumentos del capítulo quijotesco se lee la admiración que hizo nacer en el manchego hidalgo la hechura de libros, y al mismo tiempo la maravilla que le provoca el oficio de aquellos que trasladan una obra de una lengua a la otra:

> que de habilidades ay perdidas por ay, que de ingenios arrinconados, que de virtudes menospreciadas: pero con todo esto me parece, que el traduzir de vna lengua en otra, como no sea de las Reynas de las lenguas, Griega, y Latina, es como quien mira los tapices Flamencos por el rebes, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos, que las escurecen, y no se veen con la lisura, y tez de la haz, y el traduzir de lenguas faciles, ni arguye ingenio, ni elocucion como no le arguye, el que traslada, ni el que copia vn papel de

[90] FRANCISCO RICO indica: "Vayámonos, en 1615, al capítulo LXII de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (*sic*), allá donde el protagonista, en Barcelona, atraviesa la puerta en cuyo dintel reza «Aquí se imprimen libros» y se admira viendo «tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra» […]. La escena que hemos oteado se desarrolla en una gran imprenta de Barcelona, y es común sentir que en la recámara de su imaginación Cervantes tendría el obrador de Sebastián de Cormellas" ("A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo", *Bulletin Hispanique*, t. 104, núm. 2, pp. 673-702).

[91] MARTÍN DE RIQUER incluso infiere que esta imprenta de Cormellas es la que se ubica en la calle de Call (véase el pie de página número 15 del capítulo LXII en MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. intr. y notas de Martín de Riquer, ilustraciones de Salvador Dalí, Planeta, Barcelona, 2005, p. 1026).

[92] ROGER CHARTIER, *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XVI-XVII)*, trad. Víctor Goldstein, Katz, Buenos Aires, 2006, p. 78.

> otro papel, y no por esto quiero inferir que no sea loable este exercicio del traduzir porque en otras cosas peores se podria ocupar el hombre, y que menos prouecho le truxessen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores, el vno el Doctor Christoual de Figueroa en su Pastor Fido, y el otro don Iuan de Xaurigui en su Aminta, donde felizmente ponen en duda, qual es la traduzion, o qual el original.[93]

Sendos textos donde se encumbran las obras traducidas por Cristobal Suárez de Figueróa y la de Juan de Jáuregui son la prueba innegable que ambos dominaron la lengua italiana por vivir en Italia, pero mientras que la estancia del traductor de Tasso fue para aprender el arte pictórico de los maestros del Renacimiento, el traductor de Guarini, por el contrario, escogió Italia para vivir en el exilio, donde estudió jurisprudencia, trabajó siendo juez; y, según apunta Rafael Martín-Gaitero, cuando regresó a España, a Valladolid en 1603 –así como ocurriría con Jáuregui–, Suarez de Figueroa "supo granjearse la enemistad de los círculos literarios de su tiempo por su crítica ácida siendo tan famoso por su prosa como temido por su maledicencia".[94]

La traducción del *Aminta* dio fama y renombre al joven traductor sevillano, a principios del siglo XVII. Se trata de una versión fielmente vertida al castellano del texto tassiano, la cual carece de rimas y de estrofas, y como el texto de Tasso está repartida en versos heptasílabos y endecasílabos en una aparente estructura libre, solamente limitada por los parlamentos de cada personaje. Se sabe que Jáuregui fue sumamente cuidadoso en el momento de trasladar al castellano el texto que Tasso dedicó a Vespasiano Gonzaga Colonna, duque de Sabbioneta, en 1580.

Del *Aminta* de Jáuregui se conocen dos ediciones, la que publicó en Roma, en 1607, y otra que aparece enmendada y corregida en el tomo de *Rimas* de 1618. El hecho de tener

---

[93] M. DE CERVANTES, *Segvnda parte del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1615, fol. 242v. Hay que notar que en la traducción española de la obra de Guarini se considera "Fido" como nombre, mientras que en italiano es adjetivo: el pastor fiel.

[94] RAFAEL MARTÍN-GAITERO, "*El Pastor Fido*, dos versiones de Cristóbal Suárez de Figueroa: Nápoles, 1602 y Valencia, 1609", *Hieronymus*, núm. 2 (1995), pp. 115-119.

dos versiones de la traducción del poema pastoril de Tasso es razón suficiente para echar un vistazo a los testimonios con los que Matteo Navone arma un aparato crítico en su edición del *Aminta* italiano,[95] en cuya tradición textual pueden revelarse sutiles cambios, como ocurrió –en su momento– con las versiones castellanas de Jáuregui. En lo referente a la ecdótica de la obra de Tasso, la *editio princeps*, de 1580, se acerca más a la segunda versión jaureguiana, la que se publicó junto con sus poemas creativos en las *Rimas.*

Tanto Joseph Guerin Fucilla como Joaquín Arce indican en sus respectivos estudios que hay más posibilidad de que Juan de Jáuregui, al traducir por primera ocasión, tuviera a la mano la versión Aldina (así llamada porque su impresor fue Aldo Manuzio) de 1590 y no la *princeps* de 1580, impresa por Christoforo Draconi, esto por las voces italianas que Jáuregui calca directamente. Hablando de la exactitud de la traducción del *Aminta* que aplaudió Don Quijote, Joseph G. Fucilla indica:

> El porcentaje de versos españoles que conservan los acentos tónicos de Tasso en versos etimológicamente afines es muy alto, lo cual contribuye a mantener en la versión la fidelidad tonal de las palabras. Así, pues, en los oídos del lector español resonaba constantemente el eco del poema original, y se comprende que Cervantes y sus contemporáneos hayan tenido la ilusión de que la traducción de Jáuregui equivalía al texto italiano original.[96]

En el momento de confrontar la versión aldina del *Aminta* con la primera traducción de Jáuregui, podemos encontrar la exactitud aplaudida por Don Quijote, además de otros pequeños detalles que destacan la prolijidad con la que el traductor vertió a nuestra lengua la fábula pastoral de Tasso a principios del siglo XVII:

---

[95] Véase: TORQUATO TASSO, *Aminta, princeps, 1580*, a cura di Matteo Navone, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. VII-IX *ss*.

[96] JOSEPH G. FUCILLA, "Las dos ediciones del *Aminta* de Jáuregui", NRFH, núm. XV, COLMEX, México, 1961, pp. 505-518.

Aminta (1581) ATTO IV, SCENA SECONDA	*Aminta* (1607) ACTO CVARTO
NUNCIO: Io ho sì pieno il petto di pietate, e sì pieno d'horror, che non rimiro né odo alcuna cosa, ond'io mi volga, la qual non mi spaventi e non m'affanni. CORO: Hor ch'apporta costui, Ch'è sì turbato in vista, et in favella? NUNCIO: Porto l'aspra novella de la morte d'Aminta. SILVIA: Ohimè, che dice[?] NUNCIO: Il più nobil pastor di queste selve, che fu così gentil, così leggiadro, così caro a le ninfe ed a le Muse, ed è morto fanciullo, ahi, di che morte![97]	ERGASTO: Traigo tan lleno de piedad el pecho, i tan lleno d'horror; que n'oigo, o veo cosa alguna, doquiera que me buelva, que todo no m'espante, ime congoxe. CORO: [¿]què nos trai este agora, que demuestra tan turbada la habla i la figura? ERGASTO: traigo la triste nueva de la muerte d'Aminta. SILVIA: ai lo que dize. ERGASTO: el mas noble pastor de nuestras selvas, el mas gallardo, afable i comedido, amado de las Ninfas y las Musas murio en su juventud; ai de que muerte.[98]

Al confrontar el mismo pasaje con la *editio princeps* y la versión jaureguiana publicada en las *Rimas* (1618), podríamos constatar que los cambios sólo aparecen en la versión española más por voluntad de Jáuregui que por apegarse a alguna de las ediciones italianas:

Aminta (*princeps*) (1580) ATTO IV, SCENA SECONDA	*Aminta* (1618) ACTO CVARTO
NUNCIO: Io ho sì pieno il petto di pietade, e sì pieno d'orror, che non rimiro né odo alcuna cosa, ov'io mi volga, la qual non mi spaventi e non m'affanni. CORO: Or ch'apporta costui, Ch'è sì turbato in vista, ed in favella? NUNCIO: Porto l'aspra novella de la morte d'Aminta. SILVIA: Ohimè, che dice[?] NUNCIO: Il più nobil pastor di queste selve, che fu così gentil, così leggiadro, così caro a le ninfe ed a le Muse, ed è morto fanciullo, ahi, di che morte![99]	ERGASTO: Traigo tan lleno de piedad el pecho i tan lleno de orror; que no oigo, o veo cosa alguna doquiera que me buelva, que todo no me espante i me congoxe. CORO: Con què puede venir, ai dios, agora este pastor, que muestra tal turbacion en el semblante i lengua? ERGASTO: Traigo la nueva triste de la muerte de Aminta SILVIA: Ai, lo que dize. ERGASTO: El mas noble pastor de nuestras selvas el mas gallardo, afable i comedido, amado de las Ninfas, i las Musas, murio en su juventud: ai de que muerte![100]

[97] T. TASSO, *Aminta favola boscareccia*, Presso Aldo [Manuzio], Vinegia (Venezia), 1581, pp. 37-38.
[98] T. TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, por Estevan Paulino, Roma, 1607, pp.72-73.
[99] T. TASSO, *Aminta, princeps, 1580*, a cura di Matteo Navone, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, p. 121.
[100] T. TASSO, *Aminta*, trad. J. DE JÁUREGUI en *Rimas*, por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618, pp. 75-76.

Aquello que podría vislumbrarse en ambas versiones de la traducción castellana, como el cambio de un personaje, demuestra en realidad que Jáuregui respetó el nombre que Tasso había pensado para el mensajero (*nuncio*), aunque no aparezca en los diálogos. Si consultamos las *drammatis personae* de las ediciones del *Aminta*, tanto la editio *princeps*, como el testimonio impreso por Manuzio, claramente se indica: "NUNCIO, ouero ERGASTO".[101]

Igualmente, al revisar la lista de interlocutores en la versión de Jáuregui puede constatarse aquello que Fucilla y Arce indicaron en sus respectivas investigaciones: que el texto que tradujo Jáuregui hacia 1607 no proviene de la *editio princeps*; y además de las voces italianas calcadas en el *Aminta* castellano destaca un pequeñísimo detalle en el elenco de personajes, donde es notoria la variante en el nombre de la mensajera ERINA (de la *princeps* de 1580) por NERINA, que aparece en las ediciones posteriores impresas por Aldo Manuzio:[102] nombre que nuestro traductor usó en su primera versión y no modificó para su segunda.

La fábula pastoril de Tasso dio renombre a Jáuregui en España e Italia. Podríamos decir que la temática pastoril y otros motivos presentes en esta tragicomedia sirvieron de inspiración a Jáuregui para ordenar las estrofas de su poema *Orfeo*, pues, además de la temática bucólica y de la vida silvestre de los pastores conviviendo en *loci amoeni*, en ambas composiciones jaureguianas está la visión del inframundo, cual se describe en voz de una de las pastorcillas, Dafne, quien siguiendo la tradición de la literatura de pastores, habla del amor y de la muerte con Silvia, la "amada de Aminta":

---

[101] *Ibidem*, p. 47.

[102] Cfr. T. TASSO, *Aminta. Favola boscareccia*, presso Aldo [Manuzio], Vinegia, 1581; T. TASSO, *Rime* parte prima con altri componimenti del medesimo, presso Aldo [Manuzio] Vinegia, 1581; T. TASSO, *Aminta*. favola Boschereccia di nuovo corretta, et di bellissime, et vaghe figure adornata, presso Aldo [Manuzio], Vinegia (Venezia), 1590.

Aminta (1580) ATTO I, SCENA 1	*Aminta*, (1618) ACTO VNO
SILVIA: Orsù, quando i sospiri udirò delle piante, io son contenta allor d'essere amante. DAFNE: […] Or non ramenti ciò che l'altr'ieri Elpino raccontava, il saggio Elpino alla bella Licori? Licori, che in Elpin pote con gli occhi quel ch'ei poter in lei dovria col canto, se il Dover in amor se ritrovasse? Ei raccontava, udendol Batto e Tirsi gran maestri d'amore, ei raccontava nell'antro dell'Aurora, ove su l'uscio è scritto: "*Longe, o longe ite profani*". Diceva egli, e diceva che glie 'l disse quel grande che *cantò l'armi e gli amori*, ch'a lui lasciò la fistola morendo, che là giù nell'Inferno è un negro speco, là dove essala un fumo pien di puzza da le triste fornaci d'Acheronte; e che quivi punite eternamente in tormenti di tenebre e di pianto son le femine ingrate e sconoscenti; quivi aspetta ch'albergo s'apparecchi alla tua feritade…[103]	SILVIA: Pues bien: cuando a las plantas oyere los suspiros, digo que entonces quiero ser amante. DAFNE: […] [¿] no se te acuerda lo que Elpino contava el otro dia, el sabio Eplino a su Licori hermosa? la que en Elpino puede con los ojos lo que èl debiera en ella con el canto, cuando el dever en el amor se hallara? pues lo contava oyendo Bato i Tirsi, de amor grandes maestros en la cueva de la Aurora, do en cima de la puerta escrito està: *Lexos de aquí profanos.* El dixo (i dixo que se lo avia dicho aquel de ingenio grande que *cantò los amores, i las armas* cuya çampoña le dexò muriendo) qu'en el infiero hai una cueua oscura allá donde los hornos d'Aqueronte exalan negro humo abominable i que en aquesta con tormento eterno de llanto i de tinieblas espantosas son castigadas merecidamente las mujeres ingratas i rebeldes. Aguarda pues, que alli se te apareje Alvergue a tu fiereza… [104]

Para este cotejo se utilizaron los versos italianos del testimonio que se considera la *princeps* confrontados con aquellos que forman la segunda versión castellana impresa en el tomo de *Rimas*, versión que podría ser la última de las voluntades de Jáuregui respecto de este texto. Aun así, confrontamos la traducción de Jáuregui publicada en las *Rimas* con la versión italiana procedente de una segunda impresión por Manuzio en 1681, la cual prosigue de la *princeps*, según el *stemma codicum*, y la primera y tan aplaudida versión

[103] T. TASSO, *Aminta princeps 1580*, pp. 57-58. (las cursivas son nuestras)
[104] T. TASSO, *Aminta*, canto I, trad. Juan de Jáuregui en *Rimas*, pp. 14-15. (las cursivas son nuestras)

castellana de Jáuregui que data de 1607:

Aminta (1581) ATTO PRIMO, SCENA PRIMA	*Aminta* (1607) ACTO VNO
SILVIA: Horsù, quando i sospiri Udirò de le piante, Io son contenta all'hor d'esser amante DAFNE: […] hor non rammenti Ciò che l'altr'hier Elpino raccontaua, Il saggio Elpino, à la bella Licori, Licori, ch'in Elpin puote con gli occhi, Quel ch'ei potere in lei douria col canto, Se 'l douere in amor si ritornasse, E 'l raccontaua vdendo Batto, e Tirsi Gran maestri d'amore, e 'l raccontaua, Nel antro de l'Aurora, oue su l'uscio *Lungi, lungi di qui ite, profani,* Diceua egli, e diceua che glie 'l disse Quel grande, che *cantò l'arme, e gli amori,* Ch'à lui lasciò la fistola morendo, Che la giù nel'inferno è un nero speco Là doue essala un fumo pien di puzza Da le triste fornaci d'Acheronte E che quivi punite eternamente In tormenti di tenebre, et di pianto Son le femine ingrate, e sconoscenti; Quiui aspetta, ch'Albergo s'apparecchi A la tua feritate…[105]	SILVIA: Pues bien; cuando a las plantas oyere los suspiros, digo qu'entonces quiero ser amante. DAFNE: […] [¿] no se te acuerda lo que contava Elpino, estotro dia, el sabio Elpino a su Licòri hermosa, la qu'en Elpino puede con los ojos lo qu'èl deuera en ella con el canto, cuando el deuer en el Amor s'hallasse? pues, lo contavua, oyendo Bato i Tirsi, d'amor grandes maestros; en la cueua de la Aurora, do encima de la puerta escrito està: *Lexos d'aqui profanos.* èl dixo (i dixo que se lo auia dicho aquel, d'ingenio grande, que cantò los amores, i las armas cuya, çampoña le dexò muriendo) qu'en el infierno ai una cueua oscura allá donde los hornos d'Aqueronte essalan negro humo abominable; i qu'en aquesta, con tormento eterno de llanto i de tinieblas espantosas, son castigadas merecidamente las mujeres ingratas i rebeldes. aguarda pues, qu'aqui se t'apareje albergue a tu fiereza…[106]

Los versos de Tasso dejan ver que la fábula está compuesta a la sombra de obras de distintas tradiciones: despunta parte del verso 258 del libro VI de la *Eneida*: "… procul o, procul este profani",[107] y del *incipit* del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto: "Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto". [108] También se reconoce, aunque modificado, un verso dantesco: "su la trista riviera d'Acheronte" (Inf. III,

[105] T. TASSO, *Aminta*, presso Aldo Manuzio, 1581, pp. 11-12.
[106] T. TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, 1607, pp. 13-14.
[107] VIRGILIO, *Eneida* VI, intr. y trad. Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 1990, p. 84.
[108] LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso* vol I, intr. e commento Gioacchino Paparelli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2001, Canto I, v. 1, p. 85.

78).[109]

En comparación con el segundo de los traductores aplaudidos por Don Quijote, Cristóbal Suárez de Figueroa, de Juan de Jáuregui apenas se conocen los últimos treinta y cuatro años de su vida, por una parte debido a los textos que componen su obra, y por la otra debido a las críticas y a los comentarios de varios de sus contemporáneos. Si ordenamos los sucesos de vida a caballo con las ediciones e impresos, el primero de los testimonios y la primera referencia con la que puede ubicarse a Jáuregui en Roma, aproximadamente en 1607, es la traducción del *Aminta*, traducción que dedicó al tercer Duque de Alcalá de los Gazules, Fernando Enríquez (1583-1637). El *Aminta*, además de ser la primera obra publicada de Jáuregui, fue la primera versión en castellano de la *fabula boschereccia* de Tasso, de la cual su traductor indicó:

> bastarà reduzirme a esta sola comedia, la cual ofrezco a V.E. por una de las mas perfectas composiciones, que ai escritas, en su genero, Griegas o Latinas, i la que an imitado para acertar los mas luzidos italianos: escriviola el Tasso despues del mui culto i doctissimo poema de la Hierusalen, i assi, sobre su gran hermosura i gracia, descubre en las ocasiones una Eroica, i profunda grandeza, siendo en todo mui corregida, i regulada con el arte, yo quisiera en mi traslación, no averla tratado mal, por no ofender a su autor, de quien soi por estremo aficionado.[110]

Con esta primera publicación de Jáuregui puede apreciarse el estilo directo y la claridad en la lengua con la que compondrá su obra poética; asimismo la postura de la claridad, temática que defenderá en el momento de escribir las preceptivas contra la poética de la oscuridad y contra estilo "culto" de la poesía de Góngora. Igualmente, el resultado que Jáuregui ofrece en su *Aminta* abre una puerta hacia la modernidad, hecho que se justifica con las palabras del traductor al indicar la versatilidad del verso libre, único

[109] DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, ed. Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano, 2000, p. 24.

[110] JUAN DE JÁUREGUI, "Dedicatoria a Fernando Enríquez" en TORCVATO TASSO, *Aminta*, traduzido de Italiano en Castellano, por don Iuan de Iauregui, impresso por Estevan Paulino, Roma, 1607.

recurso que encontró para hacer su "traslación" de la fábula del italiano al castellano, apegándose así a la versión italiana que está compuesta en versos libres. Las palabras de Jáuregui demuestran que su educación, posiblemente adquirida en Italia, le había conferido un amplio dominio de las lenguas, como el latín y el toscano:[111]

> no sè si me consiente la gran dificultad del interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente: i en estos pocos versos, fuera de las comunes prolixidades, è tenido otra mayor; que como es el coloquio pastoril, consiente muchas frases vulgares, i modos de dezir umildes, i estos en Italiano suelen ser tan diferentes de los nuestros; que parece cosa imposible transferirlos a nuestro idioma o propia locucion: tiene tambien el Toscano algunas particulas que entremete a la oración, las cuales dan cierto aire al dezir, i en Castellano no ai manera que les corresponda: sin esto, nuestra poesía huye de muchos vocablos por umildes que en la Italiana se usan por elegantes. Propongo algunas dificultades, para certificar tras ellas a V.E. que à sido trabajada esta pequeña obra no con poca diligencia, procurando ablandar sus asperezas de manera, que no muestre la version aver sacado sus quicios el lenguaje Castellano, i aun que muchas vezes se declaren concetos por diferentes palabras, i modo; que no por esso pierdan de su gracia o gravedad, ni el verdadero sentido, bien creo que algunos se agradaràn poco de los versos libres, i desiguales; i sè que ai orejas, que, si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia i què da el lector con desabrido paladar, como si en aquello cosistiesse la sustancia de la poesía.[112]

De los testimonios del *Aminta* castellano, la primera versión de 1607 fue aplaudida por muchos, además de Miguel de Cervantes, en voz de Quijote. Lope de Vega en la *Corona trágica* comparó la traducción con la belleza de una de las pinturas de Jáuregui: "Si en colores Iudich, si en verso Aminta";[113] tal y como Alonzo de Azebedo indicó que tan perfecta es la traducción, que el mismo pastor Aminta cambió su infernal Eridano –el Po

[111] Es preciso recordar que en Italia se hablaba un sinfín de lenguas diferentes: desde el latín en los estados pontificios hasta los dialectos propios de cada región, pero diferentes en cada ciudad, y en la época de Jáuregui el toscano (que menciona Quijote) era una suerte de *lingua franca* en la que se escribía la literatura ya en toda la península, por el prestigio de los padres de la literatura (Dante, Petrarca y Boccaccio), y se usaba ya para las comunicaciones escritas y habladas entre personas o instituciones de diversos lugares y lenguas, como antes se hacía con el latín. El español, sin embargo, no es una lengua que para la época del barroco fuera extraña en Italia, pues varios territorios, desde Milán, que se consideraba territorio español, hasta el sur de la península, donde se había instaurado el virreinato, estuvieron bajo el dominio y posesión de la Corona española en el siglo XVII.

[112] JUAN DE JÁUREGUI, "Dedicatoria a Fernando Enriquez" en Torqvato Tasso, *Aminta*, ed. cit.

[113] LOPE FELIX DE VEGA CARPIO, *Corona trágica. Vida y mverte de la Serenissima reyna de Escocia Maria Estvarda* por Alonso Perez, Madrid, 1727, fol. 120r.

italiano– por el Betis español:

> Nacio junto al Eridano abundoso
> Aminta en su ribera esclarecida,
> noble zagal, cuya niñez florida
> sintió d'Amor el arco riguroso:
>
> este con Tirsis un pastor famoso
> pasava en amistad su triste vida,
> i en boz se lamentava repetida
> con su Toscano plectro numeroso.
>
> Mas vino de la Betica ribera
> un joven de gallardo ingenio i brio;
> i Aminta, por el docto sevillano,
>
> Dexó su patria i amistad primera,
> i ya el Betis, en estilo Ispano
> canta olvidado de su lengua, i río.[114]

Se dice que al cuidado de la edición y de la impresión del *Aminta* Jáuregui estuvo en todo momento, por eso en el texto no hay ninguna errata provocada por alguno de los cajistas o alguna enmienda. Desde la primera impresión de 1607 en el taller de libros de Estevan Paulino, en Roma, la traducción del *Aminta* de Juan de Jáuregui ha llamado la atención y ha gozado de fortuna editorial, lográndose publicar dos veces más durante el siglo XVIII; veinticinco durante el XIX,[115] y al menos tres en el XX. Muy seguramente, la segunda versión de la fábula pastoril, publicada en las *Rimas*, fue el resultado de la rectificación y la enmienda, por parte de Jáuregui, al enterarse de la versión del texto original anterior a la Aldina (la que tradujo en Italia y publicó en Roma), donde se suprimen las tiradas de versos como el episodio de Mopso, con el que termina la escena segunda del primer acto de la versión de 1607, "que no pertenece a la concepción originaria

[114] Cfr. "Preliminares" a TORCUATO TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, por Estevan Paulino, Roma, 1607.

[115] JOAQUÍN ARCE (ed.) "Introducción" a TORQUATO TASSO, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, Castalia, Madrid, 1970, p. 22.

de la obra, ni figura en las dos primeras ediciones".[116]

3.2. "Lucano por tu voz respira" o la versión castellana de la *Farsalia*

Con los versos del 49 al 60 del segundo capítulo del *Viaje del Parnaso* (1614), Miguel de Cervantes "alaba" a Luis de Góngora, de quien ya circulaban –al menos manuscritos– los poemas *Polifemo* y *Soledades*. Después del elogio al poeta cordobés, el autor alcalaíno aplaude también a Fernando de Herrera; y, exultante, anuncia entre los versos 73 y 78 a quien –para ese momento– sólo era conocido por ser "mantenedor"[117] de una controvertida justa poética,[118] y por la versión castellana del *Aminta*: Juan de Jáuregui:

> Y tu don Iuan de Xaurîgui, que a tanto
> El sabio curso de tu pluma aspira,
> Que sobre las esferas le leuanto.
> Aunque Lucano por tu voz respira,
> Dexale vn rato, con piadosos ojos
> A la necessidad de Apolo mira
> Que te estan esperando mil despojos
> De otros mil atreuidos que procuran
> Fértiles campos ser, siendo rastrojos.[119]

El hecho de que nuestro autor estuviera colocado en el texto cervantino casi en el mismo lugar de los consagrados versificadores castellanos, podría considerarse una provocación o un lúdico gesto de complicidad entre Cervantes y Jáuregui: pues en el año de publicación del catálogo parnasiano, 1614, de la obra poética –creativa– de Jáuregui se conocían sólo unas cuantas estrofas que aparecen en el *Libro de descripción de retratos* de

---

[116] J. ARCE (ed.), "Apéndice" a TORQUATO TASSO, *Aminta*, p. 123.

[117] Según *Autoridades*, el término puede emplearse como "El que mantiene. Usase regularmente por el que mantiene alguna justa, torneo u otro juego público, y como tal es la persona más principal de la fiesta" (*Diccionario histórico de la lengua española*, t. IV, imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1734, *s. v.* MANTENEDOR).

[118] Cfr. FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, *Relacion de la fiesta qve se hizo en Sevilla a la Beatificacion del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañia de Iesvs*…, por Luis Estupiñan, Sevilla, 1610.

[119] MIGUEL DE CERVANTES, *Viage del Parnaso*, vv. 73-78, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1614, fols. 9v.-10r.

Francisco Pacheco (1599), además de las composiciones publicadas en la *Relacion* de una justa poética celebrada en 1609; mientras que la obra de Herrera era aplaudida por todos, y de Luis de Góngora, sus composiciones *Polifemo* y *Soledad primera* ya circulaban, manuscritas, entre las academias, cenáculos de poetas y la corte del Conde-Duque.

De los versos citados del *Viaje del Parnaso* dedicados a nuestro autor, puede leerse, en los primeros tres (73-75) cómo Cervantes alaba la inteligencia del crítico, además de impulsarlo para que escribiera poesía. Las líneas siguientes refuerzan esta idea de motivación para que el traductor se convirtiera en poeta; pero Cervantes lo menciona como traductor del latín: "aunque Lucano por tu voz respira / déjale un rato, y con piadosos ojos, / a la necesidad de Apolo mira" (vv. 76-78). Cervantes vaticina en los últimos tres versos un futuro no muy alentador: "que te están esperando mil despojos / de otros mil atrevidos, que procuran / fértiles campos ser siendo rastrojos" (vv. 79-81). El verso del *Viaje del Parnaso* que menciona a Lucano (y es singular que Cervantes no mencione a Tasso, autor de la traducción más celebrada de Jáuregui), puede provocar polémica, pues la publicación de la *Farsalia*, al menos de la que consideramos edición príncipe, traducida por Jáuregui, no se realizó sino en 1684: más de cuarenta años después de la muerte de Jáuregui.

No obstante que la *editio princeps* de esta traducción haya salido a la luz *post mortem auctoris*, sospechamos la existencia de varias versiones anteceriores, siempre procedentes de la pluma de Jáuregui, y que Cervantes hubiese conocido esta traducción de la Guerra Civil; o tal vez fragmentos de algunas partes de la obra de Lucano, como el canto III que Jáuregui incluyó en su tomo de *Rimas*. Estas octavas, además de considerarse los atisbos de traducción de la *Farsalia* de Lucano, forman parte del contenido que Jáuregui incluyó en su tomo de poesía creativa, y por eso Cervantes pidió al latinista, en sus versos, centrarse más que en la traducción, en la creación de poesía, en el arte de Apolo; por cierto,

padre de Orfeo.

3.2.1. La versión perdida de la *Farsalia*

> Trato de noche y día
> del griego y de Marón las prendas raras,
> y de Lucano la grandeza y pompa,
> a cuya grave trompa,
> si en algo mi atrevida voz comparas,
> ufano pensaré que en alto vuelo
> ya me corono de la luz del cielo.
> (Juan de Jáuregui)[120]

En 1618 se publicaron las *Rimas* de Juan de Jáuregui: primer libro de composiciones creativas, donde el autor, además de presentar una segunda edición revisada, corregida y enmendada del *Aminta* de Tasso, ofrece versiones versificadas en castellano de poemas latinos, además de salmos e himnos religiosos inspirados en autores de la tradición romana, entre ellos Marcial y Lucano:

> Estas *rimas*, que me pareció entresacar de algunos borradores, ofrezco a los ingenios que favorecen las buenas letras; mientras de la misma oficina pueden salir a luz mayores obras. Contiene este volumen al principio en *Aminta*, que ya se inprimio en Italia: siguense luego diversas conposiciones umanas, i entre ellas una pequeña muestra de la traducción de Lucano:[121]

Efectivamente, entre las *Rimas* aparece una traducción muy temprana de una escena del Libro III de la *Farsalia* (vv. 521-762); mientras que Lucano la plasma en 241 versos, Jáuregui la amplifica en 56 octavas, 448 versos. En el tomo de *Rimas* la titula como "La batalla naual de los de Cesar, i Decimo Bruto su general, contra los Griegos habitadores de Marsella".

Los versos latinos narran:

---

[120] J. DE JÁUREGUI, *Rimas*, ed. cit., p. 150.
[121] J. DE JÁUREGUI, "Introducción" a *Rimas*, ed. cit. p. I.

Ut matutinos spargens super aequora Phoebus
fregit aquis radios et liber nubibus æther
et posito Borea, pacemque tenentibus austris
servatum bello iacuit mare, movit ab omni
quisque suam statione ratem, paribusque lacertis
Caesaris hinc puppes, hinc Graio remige classis
tollitur; impulsae tonsis tremuere carinae,
crebraque sublimes convellunt verbera puppes.
Cornua Romanæ classis, validæque triremes
quasque quater surgens extructi remigis ordo
commovet, et plures quæ mergunt æquore pinus,
multiplices cinxere rates. Hoc robur aperto
positum pelago. Lunata fronte recedunt
ordine contentae gemino crevisse liburnae.
Celsior at cunctis Bruti prætoria puppis
verberibus senis agitur, molemque profundo
invehit et summis longe petit æquora remis.

(III vv. 522-538)[122]

Jáuregui matiza de esta manera los versos latinos al verterlos al castellano, en la versión publicada en el tomo de *Rimas*:

Sobre el marino canpo el roxo Apolo
tendio su luz flamante una mañana;
libre de nuves, i sereno el Polo
su manto a partes retocava en grana:
atò los Vientos el sobervio Eòlo
al Euro, al Noto, al Cauro, i Tramontana;
i sossegando el Mar su movimiento,
en calma estuvo a la batalla atento.

Cuando sus remos a la par tentaron
entrambas flotas: i en igual concierto,

[122] "Cuando Febo, esparciendo sobre la superficie del mar sus rayos matinales, los quebró en las aguas, y el cielo estaba libre de nubes; cuando, echando el bóreas y apaciguados los austros, el mar quedó en sosiego, reservado para la guerra, cada uno puso en marcha desde el fondeadero el bajel a su cargo, y con brazos de vigor parejo, de un lado se adelantan las naves de César, del otro, la escuadra de remeros griegos: a impulso de los remos retemblaron las quillas y repetidos golpes hacen avanzar las empinadas popas. Cerraban las alas de la flota romana múltiples tipos de navíos: poderosas trirremes, barcos movidos por cuatro filas de remeros superpuestos y otros que hienden las aguas con más hileras de remos todavía. Todo este poderío formaba una barrera frente al mar abierto: ocupan la retaguardia, en formación de media luna , los navíos que se conforman con alinear dos filas de remeros, los liburnos. Pero, enhiesta por encima de todas, la nave almirante de Bruto es empujada por seis hileras de remos, adentra su mole en alta mar y con sus remos más elevados apenas llega de lejos a las aguas" (M. ANNEO LUCANO, *Farsalia*, trad. Antonio Holgado Redondo, Gredos, Madrid, 1984, pp. 165-166). El texto latino proviene de LUCANO, *Farsalia: de la guerra civil*, versión de Rubén Bonifaz Nuño y Amparo Gaos Schmidt, UNAM, México, 2004, p. 70.

de Estécade los Italos çarparon
i los Grecianos, de su patrio puerto;
con la violenta boga rechinaron
los bien travados troncos, i cubierto
quedó de espuma el pielago estendido
de los continuos golpes sacudido.

Pues ya que enmedio de las dos armadas
un espacio de mar tan corto avia,
que en dando los remeros dos braçadas
una con otra flota se envestia;
las bozes a los aires derramadas
alçan tan sordo estruendo i griteria,
que ni se escucha el remo, ni la tronpa
por mas que el mar, i viento, açote, i ronpa.[123]

La estructura del texto latino y la de Jáuregui difieren entre sí: la versión castellana ofrece una traducción libre, y *a piacere*; y mientras el poema de Lucano se compone por diez cantos, el castellano de Jáuregui se organiza en veinte. En la *editio princeps* de la traducción castellana de la *Farsalia*, publicada por Sebastian de Armendariz (1684),[124] se denota el cambio de estilo en los versos rescatados del "borrador" (pero sólo del canto III) impreso en las *Rimas*. En las octavas que forman parte del impreso de Armendariz se nota el estilo culto y grecizante. Esta última versión que acabamos de citar no corresponde al tercer libro, como en el poema latino: el traductor desplaza la escena de la batalla naval hasta la octava 41 del Libro VI. Y de la misma manera que ocurre con las octavas publicadas entre las *Rimas* (1618), el episodio bélico se relata en 56 estancias:

El sol ya Infante, que Orizontes dora,
diò al rigor subcessivo luz profana,
despues que en lecho de jazmin la Aurora,
despojando celages, ardió en grana:
calma el viento, y matiza campos Flora,
duerme el golfo, no quebra espuma cana,
y en los rayos gozandose Solares,

[123] JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, ed. cit., pp. 151-152*ss*.
[124] Cfr. JUAN DE JÁUREGUI, *La Farsalia, poema español escrito por Don Ivan de Iavregvi / Orfeo*, por Sebastian de Armendariz, Madrid, 1684.

guerra incitan pacíficos los Mares.

Quando los Remos agiles ordena,
vn vando, y otro, y en veloz concierto,
çarpan los Griegos de su patria arena,
y los Latinos del contrario Puerto,
de la boga, con impetus resuena
el mástil, xarcia, y calbes, cubierto
de escarcha el plano à luzes Orientales
de aljófar crespo rec[l]amò cristales.

Mas quando ya se alcançan las Armadas
en intervalo corto acometiendo,
(que si replica el remo dos braçadas)
términos cierra el concurrir tremendo;
vozes en alto vnidas, y encontradas
hinchen el ayre de terror, y estruendo;
ni el remo es ya sonante, ni la trompa
bien que espumas, azote, y vientos rompa.[125]

Otro testimonio de traducción antecedente a la *princeps* aparece publicado en *El aivstamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre, i reducción destos metales a sv debida estimación* de Alonso Carranza (1629). En este texto se reporta una tirada de versos en latín correspondientes al libro III (vv. 417-430) de la *Farsalia*, donde se narra el episodio de la flota que Antonio, uno de los capitanes de César, construyó "de forma jamás vista", compuesta por una nave principal y dos accesorias, en Salonica (Tesalónica). Carranza, además de citar el original latino, en el folio siguiente agrega la traducción que Jáuregui acomoda en el libro VIII de su versión (estrofas 12-14) argumentando "Los quales versos *don Iuan de Xauregui* en su *Lucano* ilustrando, con superior espiritu i estilo, penetrando bien su sentido, hizo nuestros, diciendo":[126]

[125] *La Farsalia de Ivan de Iavrigui*, Lib. IV, estrofas 41-43, por Sebastian de Armendariz, Madrid, 1641, fols. 81v.-82r, versión que sigue el texto conservado en la Biblioteca Nacional de España (mss/3707) *La Farsalia original de Juan de Jáuregui* (ca. 1640). Cfr. También *La Farsalia de Juan de Jáuregui*, transcripción del manuscrito autógrafo, ed. y notas Jesús M. Morata, GELSO, Granada, 2013 (Se trata de la traducción del poema de Lucano; respetamos el título tal y como aparece en el impreso a costa de Amendariz).

[126] ALONSO CARRANZA, *El aivstamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre, i la reducción de estos metales a sv debida estimacion*, por Francisco Martinez, Madrid, 1629, p. 69 (cursivas del

Nuevo vagel fabrican peregrino,
Sin popa o jarcias, mástiles, o entenas:
No vio fabrica[127] igual Griego, o Latino,
No el mar, ni de su margen las arenas:
Anchas cubas su artífice previno
Compartidas en cero, i de cadenas
Ceñidas, cuyo vientre esconde el viento,
I en el agua aseguran firme asiento.

Sobre estas fixan un igual tablado,
Sin eminencias, ni lugar supremo
A los vasos le aferran bien travado,
I altos bordos elevan por su estremo:
A la parte interior del mar cerrado
Le dan oculto i numeroso el remo:
Allí bogan, i el golpe repetido
Ni lo juzga la vista, ni el oído.

Assi el tacito curso es milagroso
Al que mirando ignora quien le impela,
Pues ni descubre remo al espumoso
Mar, ni al hinchado viento ofrece vela:
la aviendo de arrojar al golfo undoso
La admirable nadante caravela,
Su influxo observan, i sin lastre, o quilla
La dan al agua al desnudar su orilla.[128]

Como ocurre con el episodio de la batalla naval, los versos que ilustran la traducción difieren notoriamente de los que componen las estancias de la edición príncipe. Tal parece, y como anuncia Carranza en su libro de los metales, debió existir un *Lucano ilustrado* a nombre de Jáuregui, que a la fecha continúa perdido. ¿Acaso nuestro poeta y traductor había hecho respirar con antelación al poeta Lucano en castellano?

La *princeps*, impresa por Armendáriz, más allá de diferir de la versión que publica el economista Carranza, presenta también enmiendas respecto del manuscrito autógrafo de Jáuregui; lecciones que ilustramos a continuación:

---

original).

[127] Mientras que en el manuscrito dice *fabrica*, el impresor anotó el toscanismo *faluca*: "Embarcación pequeña que tiene sólo seis remos, y ninguna cubierta" (*Diccionario de autoridades* t III, R.A.E., Madrid, 1732, *s.v*. FALUCA).

[128] *Apud* A. CARRANZA, *op. cit.*, p. 69.

Baxel rustico inventan peregrino,
sin velas, jarcias, mástiles, ni entenas,
no igual *faluca* el Griego, ni Latino
diò al Mar, ni pudo meditarla apenas:
anchas Cubas su Artífice previno
cerradas, y en engarces de cadenas
consecutivo vn circulo dispuso,
que al agua imperan con el ayre incluso.

Sobre las cubas tiende igual tablado
(techo del Mar) que singular[129] supremo
con ella se refuerça encadenado,
y altos bordos guarece por su estremo:
cubierto, pues, y libre en limitado
cerco del agua; en êl se exerce el Remo,
no en lo externo, que el golpe repetido,
ni le juzga la vista, ni el oido.

El baxel, y su rumbo es portentoso,
al que mirando ignora quien le impela;
pues ni descubre Remo a espumoso
Mar, ni el hinchado viento ofrece vela:
aviendo de arrojar al golfo vndoso
la inusitada inculta caravela,
su influxo aguardan, y sin lastre, ò quilla
la dàn al agua, al desnudar su orilla.[130]

Llama la atención que inclusive del manuscrito a la impresión hay enmiendas y variantes en algunos términos. En estos versos hay dos lecciones distintas, cuestión que permite imaginar que mucho antes de 1684, cuando Armendáriz editó y publicó la *Farsalia* en castellano, debió existir otra versión; posiblemente entre 1624 y 1629, cuando el *Orfeo* corría impreso y *El aivstamiento i proporción de los metales* estaba redactándose.

La versión más importante que a la fecha se conoce de la traducción de la Guerra

[129] En el manuscrito: "sin lugar".

[130] Hasta el momento sólo puede decirse que la última voluntad autoral se encuentra en el manuscrito colmado de enmiendas y tachaduras (*ca*. 1640), pues así como el *Orfeo*, que aparece como apéndice a la *Farsalia* de 1684, impresa por Sebastián de Armendáriz, el poema de Lucano está colmado de alteraciones, cambios y enmiendas que no parecen ser ni la última voluntad autoral de Jáuregui ni decisiones del editor/impresor Armendáriz; parece más el trabajo descuidado de un copista cuasi analfabeto o un cajista disléxico (J. DE JÁUREGUI, *La Farsalia, poema español escrito por Don Ivan de Iavregvi*, libro VIII, estrofas 12-14, fol. 111r.).

Civil de Lucano por Jáuregui, es la editada por Armendáriz, procedente del manuscrito colmado de tachaduras y enmiedas; muy posiblemente, entre las tachaduras y enmiendas de este manuscrito se encuentren algunos de los versos de una versión perdida antes de su remodelación, de la que quizá se deriven los que citó Carranza. ¿Es posible que la empresa de traducción del poema de Lucano hubiera comenzado con tanto tiempo de antelación, y Cervantes supiera de ella cuando compuso el *Viaje del Parnaso*?[131] ¿O llegó a existir una traducción alternativa de la *Farsalia*, que circulara manuscrita durante la segunda década del siglo?

Retornando a los versos del *Viaje* de Cervantes, Lucano respiró por la voz de Jáuregui hasta el final de su vida, de nueva cuenta, en octavas italianas, con un estilo grecizante, áulico, imitando la sintaxis de las lenguas clásicas y la manera culta en la que Góngora compuso sus poemas. En los versos de Cervantes se reconoce el valor de la traducción de Lucano, y de paso, se estimula a Jáuregui para componer poesía propia: "la necesidad de Apolo mira". Es inquietante, como se ha dicho, que en 1614 ya se hablara de la reviviscencia de Lucano, y también es sorprendente que el texto más importante de este trabajo lograra su impresión hasta 1684, cuarenta años después de la muerte de Jáuregui. A este respecto, puede suponerse que verter la *Farsalia* al castellano haya sido el trabajo al que Jáuregui dedicó al menos los últimos veinticinco años de su vida, y que durante ese tiempo surgieran distintas versiones (hoy perdidas), si es que comenzó tal empresa desde los momentos en que se imprimió el *Viaje del Parnaso* (1614), cuando Cervantes hizo hincapié que Lucano respiraba de nueva cuenta por voz de Jáuregui.

[131] La Biblioteca Nacional de España, en la sede de Recoletos, posee un par de manuscritos de la traducción de la Historia de la Guerra Civil de Lucano hecha por Jáuregui. Uno de ellos aparece colmado de anotaciones, borraduras y enmiendas. Quisiéramos pensar que debajo de las tachaduras haya un original manuscrito donde el poeta fue acomodando los versos y las octavas de su traducción libre de la *Farsalia*.

Siguiendo los preceptos de Alberto Blecua, armamos un *stemma codicum*[132] de la traducción de la *Farsalia* señalando el origen de la transmisión textual a partir de un *original* ahora perdido, al que denominamos Ω, del cual surgiera una primera versión (perdida), la que podemos señalar como α, de la que salieran las octavas del libro III, publicadas en las *Rimas* (1618) [A], y posiblemente ésta sea la misma versión de las octavas del libro VIII que aparecen en el texto de Antonio Carranza [B]. Igualmente, podemos pensar que antes de la versión que conocemos como la *editio princeps* [C], el testimonio impreso por Armendáriz en 1684 se derive de un texto *original* remodelado *OR1*, conservado en el manuscrito con enmiendas, y que a su vez éste se derivara de otro testimonio arquetípico hoy perdido β donde Jáuregui comenzó a corregir, enmendar y cambiar las primeras intenciones de sus poema vistos en las primeras versiones que derivan de α (A y B); texto completo que se convirtió en la versión de la *Farsalia* en castellano que ha llegado hasta nosotros. Nos permitimos ilustrar a este respecto con el *stemma codicum* con el que explicamos gráficamente la transmisión editorial del *Lucano* de Jáuregui:

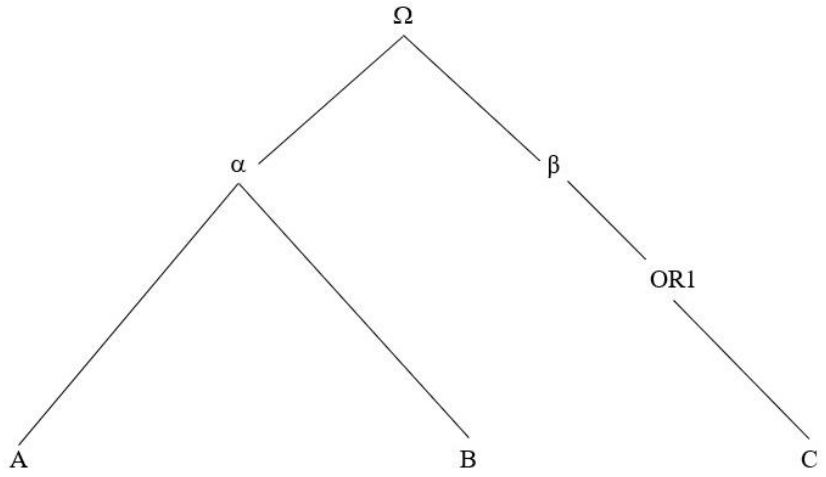

Figura 11. *Stemma codicum* propuesto para la *Farsalia* de Lucano traducida por Juan de Jáuregui.

[132] ALBERTO BLECUA indica: Ω "corresponde al original ideal del autor primitivo […] *OR* representa al original concreto conservado del refundidor". Los caracteres griegos representan los testimonios perdidos (o aún no encontrados) y con los caracteres latinos los textos existentes (*Manual de crítica textual*, Castalia / Edhasa, Barcelona, 2018, pp. 73, 111, *ss*.).

De acuerdo con aquello que hemos expuesto, hay testimonios que contienen lecciones equipolentes entre sí: *A>B*, en el caso de provenir mismo arquetipo α; lecciones que no se comparten con *C*. Esta cuestión que nos lleva a pensar que no obstante la existencia de la edición príncipe de la *Farsalia*, de donde se obtuvieron las ediciones posteriores,[133] en realidad no se conoce un *codex optimus* ni un arquetipo con la última voluntad autoral que permita conocer bien a bien el proceso crítico textual de la última traducción que se publicó de Juan de Jáuregui.

A la luz de lo anterior, y como hemos visto al comparar los versos de la *Farsalia* de Jáuregui contenidos en distintos testimonios, suponemos que el traductor buscaba siempre la mejor versión. Misma situación que ocurrió con la traducción del *Aminta*, aquella que también aplaudió Cervantes por voz de Quijote, además de Lope de Vega y un puñado de ingenios de la época.

Según Martha Elena Venier, las bases, la inspiración para que Jáuregui compusiera el *Orfeo* surgieron cuando el poeta estaba vertiendo a su lengua la historia de la Guerra Civil entre Pompeyo y Julio César, posiblemente la obra más importante de nuestro autor; al grado que la estudiosa llegó a sugerir:

> En vez de poner por delante el *Orfeo*, habría que buscar en la traducción de la Guerra Civil las raíces de su extenso poema y opinión crítica. Quien lea la *Farsalia* de Jáuregui sin Lucano al lado no tiene problemas, porque las octavas narran de manera puntual el transcurso y desenlace del final de la república. Con Lucano al lado, se advierte que Jáuregui amplificó donde y cuando creyó necesario, aunque el original permanezca si se desplaza la digresión.[134]

[133] Nos referimos a ediciones como *Farsalia de Don Juan de Jáuregui*, por Ramón Fernandez t. VII y VIII, 1789 y 1825; y LUCIANO, *La Farsalia*, versión castellana de Juan de Jáuregui precedida de un discurso de Emilio Castelar (2 tomos), por la viuda de Hernández y Cia, Madrid, 1888.

[134] MARTHA ELENA VENIER, "El *Orfeo* de Jáuregui" *Lexis*, XXXVIII (1) 2014, pp. 207-216.

Y, como afirma Venier, la traducción de la *Farsalia* debió ser el texto al que Jáuregui dedicara más tiempo, y tal vez, sólo tal vez, fuese aquel en el que se concentrara más, al grado que llegó no solamente a traducirlo, sino a apropiarse de él confiriendo una nueva versión a partir del original de Lucano. En el momento en que la estudiosa analiza al personaje como *traductor* –si bien sigue las palabras de Víctor-José Herrero Llorente que asevera "no puede decirse que vertiera a Lucano; no pasó de hacer una versión parafrástica"– Venier responde al crítico, pero a la vez se pregunta sobre las motivaciones de Jáuregui para reorganizar el poema de Lucano: "Todo es innegable, pero el lector hubiera preferido algo más didáctico, quizá difícil de demostrar; por ejemplo, qué movió a Jáuregui, después de su primer ejercicio […], que incluyó en las *Rimas*, a excederse en la versión definitiva".[135]

Respuesta, querida maestra, que me permitiré aventurar, al opinar que Miguel de Cervantes fue quien motivara en el *Viaje del Parnaso* al traductor y poeta sevillano para componer estas obras, para que hiciera respirar de nueva cuenta a Lucano, en castellano; misma situación que debió ocurrir con el relato mítico del príncipe de Tracia, que el versificador de la nueva versión de guerra civil de *Farsalia* organizó en las octavas del poema que lleva por título el nombre del hijo de Apolo, cuya segunda impresión acompaña el texto de la guerra entre Pompeyo y César.[136]

[135] M. E. VENIER, "Jáuregui traductor", *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 2014)*, Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 943.

[136] Cfr. JUAN DE JÁUREGUI, *La Farsalia, poema español escrito por Don Ivan de Iavregvi / Orfeo*, por Sebastian de Armendariz, Madrid, 1684.

CAPÍTULO 4

ENTRE VERSO Y PROSA: JUAN DE JÁUREGUI Y SU RIVALIDAD CONTRA LOS INGENIOS DEL SIGLO DE ORO

En bandos dividido
ves el concurso de la docta escuela,
que al repartir sus cátedras contiende,
y trae desvanecido
al estudioso que subir anhela
al propio honor que el émulo pretende.
(Juan de Jáuregui)[137]

El papel de Jáuregui fue relevante en la temperie cultural del siglo en que vivió. Es importante ver todos los ámbitos en que se manifestó, también como participante de los concursos poéticos, antes de acercarnos a las características de su producción creativa y su estilo.

4.1. Temperie cultural de la época barroca

Desde que en la Edad Media el rey Alfonso X (1221-1284) comenzó a dictar a sus amanuenses los testimonios que conforman su obra, el sabio rey ofreció comentarios propios en los que reflexionaba sobre la historia del mundo y los asuntos políticos de su reinado en tierras de Castilla, tratando temas como la jurisprudencia y la ciencia hasta entonces conocida, sobre la mitología y sobre las Sagradas Escrituras conservadas en el Antiguo Testamento; además de espaciar en una miscelánea de temas, como los juegos de azar.

El *corpus* alfonsí, redactado en una de las etapas primigenias en la evolución de la

[137] "Imitación de la primera oda de Horacio reducida á las costumbres modernas", *Rimas*, por Francisco de Lyra Barreto, Sevilla, 1618, fol. 206.

lengua castellana, se convirtió en uno de los primeros referentes de la exégesis y el ejercicio crítico, permitiendo que el castellano dejara de ser una lengua de uso vulgar y se convirtiera en una lengua culta, sobre la cual Antonio Martínez de Cala y Xarana (1441-1522, mejor conocido como Antonio de Nebrija, o Lebrija) redactó y organizó la primera *Gramática de la lengua castellana* publicada en 1492, año en que algunos autores indican que –además de la cumbre del Renacimiento en Italia– en España comenzó la época dorada de la cultura. En el mismo año en que la primera de las gramáticas del español comenzó a circular, los reinos de Navarra, Castilla y Aragón, con el descubrimiento de un nuevo continente, comenzaron con la expansión territorial europea, permitiendo que España se convirtiera en uno de los imperios más grandes sobre el orbe, además de que Roderic Llançol i de Borja (1431-1503) accedió al solio pontificio, con el nombre de Alejandro VI, convirtiéndose en el tercer pontífice español: alianza importantísima para que España tuviera la oportunidad de convertirse en el imperio más poderoso.

La práctica comenzada por el sabio rey castellano del Medioevo, en su *scriptorium*, se acrecentó durante el siglo XVII, y los ingenios literarios del Barroco, como Félix Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, y el propio Juan de Jáuregui, sin dejar de lado a otros que en menor medida brillaron por ser artífices de estos ejercicios críticos y creativos, se reunían en cenáculos y academias, o inclusive podrían haberse encontrado en los mentideros para discutir sobre la obra poética o dramática de uno u otro. Cuestión que puede argüirse, pues se sabe que Lope de Vega dictó en la Academia de Madrid un discurso en endecasílabos: la preceptiva del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, teniendo entre el público al propio Francisco de Quevedo, entre otros intelectuales.

Posiblemente el género más popular con el que este siglo se ubica en la historia de la literatura sea el teatro, pues además de las loas y autos sacramentales, los dramas de capa

y espada y las comedias de costumbres se difundieron ampliamente en la Península Ibérica, en tablados y en carros de comedias –hasta normalizarse en las representaciones palaciegas– por compañías itinerantes, las cuales consiguieron representar dramas castellanos en las más lejanas tierras de las fronteras del reino.

En los momentos de estudiar este periodo, la información que abunda en los tomos que componen la historia del arte y aquellos donde se conserva la historia de la literatura, concentra el interés en los títulos de las obras y en los nombres de los autores más emblemáticos: autores que ilustran entre testimonios, tratados, poemas, cartas, memoriales y apologías, las circunstancias históricas, los dilemas políticos y las tribulaciones culturales ocurridos durante los reinados de los monarcas de la casa de Austria, Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621): épocas convulsas, en que las distintas disciplinas artísticas lograron subsistir ante las crisis económicas, políticas y sociales;[138] producto de la mala administración por parte de la corona española, sobre todo cuando el inexperto "Rey Planeta" (o Rey Sol), Felipe IV (1621-1665), accedió al trono, teniendo que nombrar como regente a Don Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, tercer conde-duque de Olivares (1587-1645).

Así comenta John Lynch:

> el acceso de Felipe IV al trono se produjo antes de que se hubiera completado su educación política. Su precipitada subida al trono fue suficiente para inducirle a buscar desesperadamente la mano rectora de un poderoso ministro, y el hábito de confiar en el juicio de Olivares que adquirió en los primeros años del reinado resultó difícil de superar.

[138] LUIS AZUARA FERNÁNDEZ ilustra que "la decadencia del Imperio Español fue un proceso paulatino, que se gestó a lo largo de varios siglos y reinados, especialmente a partir de Felipe III […]. Es comúnmente aceptado que la decadencia se reflejó en todos los ámbitos sociales y económicos […]. Llama especialmente la atención que este periodo caracterizado por una aguda crisis en lo político [y] lo económico coincida en el tiempo con la época de mayor plenitud de la cultura española, hasta el punto de ser conocido este siglo XVII como el Siglo de Oro" (*Análisis económico del declive del Imperio Español* [Memoria de grado], Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2015, pp. 7-8. http://hdl.handle.net/11531/3419. Consultado el 7 de julio de 2017).

> Cuando, hacia 1630, había conseguido cierta madurez y experiencia y estaba en situación de cuestionar las decisiones tomadas en su nombre, era demasiado tarde para afirmar su independencia, si hubiera pretendido hacerlo, pues, bajo la presión de las guerras exteriores y las crisis internas, la política española se había comprometido en la consecución de determinados objetivos que era difícil modificar y que el rey se veía obligado a dejar en manos de la máquina del gobierno y del hombre que la dirigía.[139]

El Conde Duque de Olivares fue hombre tan poderoso que los propios autores le dedicaban sus obras en los frontispicios de los impresos. Se debe al conde duque y a otros nobles, el mecenazgo que permitió que surgiera y evolucionara la literatura castellana en la época barroca. De entre los creadores de literatura en este periodo, quienes dedicaron parte de sus obras a este poderoso noble, encontramos también a Juan de Jáuregui.

4.2. El inicio de la actividad literaria de Jáuregui entre rivalidades y polémicas

Además de ser grandes críticos y pensadores, los autores más celebrados del Barroco español, a usanza de las antiguas historias refugiadas entre los folios de los libros de caballerías, llegaban a competir entre ellos y convertirse en "mantenedores" de justas poéticas, donde además de luchar entre versos, también se "atacaban" entre los folios de pareceres, memoriales y discursos, que ellos mismos hacían correr –a veces anónimos, otras veces firmados con pseudónimos– en manuscritos, en los cuales espetaban duras críticas contra obras creativas ajenas, sobre todo la que el considerado príncipe de los poetas, Luis de Góngora, había creado a partir de un estilo que revolucionó la poesía y la lengua castellana durante la áurica centuria. Estos ataques podrían valorarse como los primeros ejercicios reflexivos, críticos y filológicos que surgieron en la convulsa época del reinado de los Austrias, la cual revolucionó la literatura al modernizarla, y propició el

[139] JOHN LYNCH (dir.), *Historia de España*, t. 5. *Edad Moderna – Crisis y recuperación, 1598-1808*, trad., Juan Faci, Crítica, Madrid, 2005, p. 83.

diálogo reflexivo, al cual nos referimos en nuestros días como crítica literaria.

El elemento fundamental de la poesía de Góngora era la incersión de latinismos, grecismos y elementos de la poesía clásica. Este tipo de poesía se caracterizó por contar con estructuras sintácticas difíciles, debido a que el poeta intentó imitar las formas y estructuras de los poemas áticos, combinándolas con la de los versificadores latinos; de ahí que definamos que esta forma de composición sea grecizante o latinizante, lo que dio origen al término de poesía culta o cultista, que caracterizó la época en la que Jáuregui y sus contemporáneos escribieron sus obras. Los poetas contemporáneos lo clasificaron irónicamente como *culteranismo* en analogía con el luteranismo, que se oponía a la religión cristiana tradicional. La terminología se ha seguido usando en el transcurso de los siglos para definir las dos corrientes poéticas que se contrastaron durante el siglo XVII. Como dice Alfonso Reyes:

> El cultismo –que los adversarios apodaban, despectivamente, culteranismo– se llama así porque pretende hacer poesía con cultura, poesía nutrida en las recónditas sustancias de la gramática y la erudición […]. El cultismo es un preciosismo lingüístico, cuyos predominantes externos consisten en el uso sistemático de la erudición antigua y la metáfora mitológica, en la frase retorcida o la elíptica y en el empleo de neologismos latinos. [140]

Con el fin de clarificar los conceptos literarios surgidos durante el siglo de oro, respecto del estilo cultista abundamos, además de la definición que ofrece Reyes con ejemplos críticos que circularon en durante el siglo XVII en la obra de autores, como Francisco de Quevedo, uno de los principales oponentes del *culteranismo*, quien expresó opiniones diversas, como las que aparecen en *La culta latiniparla*, donde encontramos distintos argumentos, como el aquel donde el autor conceptista indica:

[140] ALFONSO REYES, *Obras completas*, t. VII, FCE, México, 1996, pp. 188-189.

> Doliendome de vèr aporreada la blandura de los requiebros en conchas de Latines de Acarreo, y los ruegos enamorados con el silicio de gramaticales cerdas: Y considerando con el pujo, que los Emnamorados en Romance deletrean lo culterano de las Damas, que aora hablan nublado, y retazos del Quis, vel Qui: Y compadecido de que à las Hermosuras Legas, por justos y juyzios se les aya revertido en el cuerpo tan extraña gerihalba. Y viendo que los Claministas de noche, al son de la Campanilla, dicen: Acuerdense, Hermanos, de los que estan en pecado mortal, y de los que andan por la mar, y de aquellos, y aquellas que estan en poder de Culteros […]. Y con volver à lo cierto es, que es coyuntura de todos los desaliños; y sembrar la platica de assi es, irà la buena Culterana salpicando de necedades, por donde quiera que hablares. Si assi lo hiziere, el Romance la lleve. Amen.[141]

Esta tan sólo es una de las tantas muestras de lo que en la época de Góngora, su tradicional enemigo, Quevedo, expresaba sobre el estilo culto. Si escudriñáramos más en la obra de este autor encontrarámos otras referencias críticas en contra del considerado príncipe de los poetas castellanos, como en *El entremetido y la dueña y el soplón*, donde condena al infierno a los poetas cultos.

En la temperie cultural del siglo XVII, surgieron, como se ha visto, términos como el conceptismo y el culteranismo para clasificar la poesía que se había puesto en boga, en parte gracias al estilo con el que Góngora escribió. Andrée Collard expone que el complejo estilo desarrollado entre los versos de poemas auriseculares tiene otras tantas clasificaciones: "En la España de Góngora y Lope, de Quevedo y Vélez de Guevara, la constelación de *ismos* que aproximadamente corresponde a lo que hoy suele llamarse literatura barroca se designa en primer lugar, con adjetivos como *culto* y *gongorino* y, más elusiva e irregularmente, con *bizarro*, *conceptuoso* y *crítico*".[142] Términos, de los cuales el crítico enumera en diferentes categorías:

> Góngora aspira a alcanzar una perfección culta; sus modelos –Virgilio, Teócrito– son

[141] FRANCISCO DE QUEVEDO, *La culta latiniparla* en *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas* t. 1, Madrid, por Juan Ariztia, a costa de Francisco Laso, 1724, pp. 205, 210.

[142] ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo, en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967, p. 1.

> cultos; él mismo […] emplea poéticamente la palabra varias veces en este sentido. Sus enemigos se burlan de la cultura de sus versos y de la culticidad de sus imitadores, poetastros que sólo llegan a comprender lo más superficial de su poesía y caen en verbosidad y afectación. El vulgo juega con el término culto, llamando cultas a unas obras que no lo son; circula la voz culteranismo en el sentido de 'extranjerismo', usada poquísimas veces en el siglo XVII […]. Culto, término retórico que subraya la intención esencialmente artística, y hasta artificiosa, está a su vez calcado sobre el modelo latino de *cultus*.[143]

No así con la voz contraria del conceptismo, del que Collard expone:

> La evolución de la voz *concepto* […] se presenta a la vez con más sencillez y más complejidad que la de *culto*. Por un lado, heredamos hoy las complicaciones semánticas que dificultan su definición en el XVII y no se aclara gran cosa yendo al otro extremo para reducirlo a 'agudeza'. Por otro lado, el que la penetración del término *conceptismo* en el léxico crítico ocurriera mucho después del fenómeno que designa sigue produciendo cierta confusión. En cambio, su desarrollo cronológico no ofrece los problemas que hemos visto en el de la palabra *culto*. Se suele hablar, también, de conceptismo como vieja tendencia española, para lo cual se invoca el hecho de que el español siempre ha mantenido peculiar afinción al retrúecano y demás juegos de palabras…[144]

No sorprenda entonces que –además de la "enemistad poética" y los "ataques" versificados entre Góngora y Quevedo en una serie de sonetos y composiciones diversas– varios autores hayan emprendido también una guerra panfletaria en contra del mayor representante del estilo culto: textos que pueden considerarse testimonios de una *guerra literaria*, en la que los campos de batalla fueron los folios y papeles que circularon manuscritos o impresos entre los poetas, los hombres de la corte y posiblemente alguno que otro bachiller. Y las armas blandidas fueron los cálamos, cada escribanía se convirtió en la trinchera de cada atacante, y la única sangre que llegó a derramarse fue la tinta con la que se compusieron los versos y las estrofas de poemas satíricos, además de los párrafos donde se organizaron las ideas de los discursos con los que las primeras reflexiones y críticas permitieron la evolución de la literatura en castellano a partir de una mirada analítica y

[143] *Ibidem*., pp. 2-3.
[144] *Ibidem*., pp. 23-24.

filológica durante el florecimiento del Siglo de Oro.

4.2.1. Las polémicas de Jáuregui. Sus textos en prosa

Aquellos que se han centrado en estudiar la obra de Jáuregui, como Juan Matas Caballero, han visto en él a alguien que pretendió sobresalir de entre sus contemporáneos. Baste como ejemplo que, contrariamente a la usanza de la época, en la que, cuando los autores compartían sus versos sueltos y los borradores de sus poemas, o de sus discursos, éstos circulaban manuscritos, los poemas o las obras del casi desconocido autor Jáuregui pasaban por la imprenta. A este respecto, dice Juan Matas:

> la vida literaria de los Siglos de Oro se caracteriza en parte por la disputa y la polémica, así como la participación en justas y academias poéticas, también muy pocos como él, posiblemente seducido por ese deseo de figurar, de ser tenido en cuenta, tomaron parte en tantos certámenes literarios y, desde luego, casi ninguno como él dudó en enfrentarse a los tres ingenios más grandes de la época: Góngora, Lope y Quevedo. Tampoco era moneda corriente que los poetas áureos publicasen sus obras en vida, y también en esto fue nuestro autor una excepción.[145]

En la segunda parte de la *Biografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*, José Jordán de Urríes publicó algunos de los textos en prosa de Juan de Jáuregui: la preceptiva contra Góngora y su poética de la oscuridad: el *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"* (*ca*. 1613); y otros textos, menos conocidos, como aquel que parece ser el primero de los discursos que Jáuregui escribiera: la *Esplicación de una empresa de Don Enrrique de Guzman, Agente por su Magestad, en la causa de la Limpia Concepción* (*ca*. 1616); el *Discurso poético* (1624), además del libreto teatral *El retraído* (*ca*. 1636): una comedia prácticamente imposible de representar con la dinámica teatral de su época, que puede considerarse entre las preceptivas, por servir como una respuesta crítica a *La cuna y*

[145] JUAN MATAS CABALLERO, "Introducción" a Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. de J. Matas, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 9-10.

la sepultura de Francisco de Quevedo.

Pero el biógrafo de Jáuregui no se encargó de todos los textos. Entre los que pasaron desapercibidos, se encuentra una lúdica, pero a la vez crítica misiva que Jáuregui dirige al Fénix de los Ingenios firmándola bajo pseudónimo: la "Carta del Licenciado Claros de la Plaza [Juan de Jáuregui] al maestro Lisarte de la Llana [Lope de Vega]" (1626)[146] en la que el autor sevillano examina la *Jerusalén conquistada* de Lope (*ca*. 1609). Otro de los textos en prosa –a los que no muchos se han acercado– es la *Apología por la verdad*: discurso en favor y defensa del sermón *Panegírico funeral* de Fray Hortensio Félix Paravicino (1580-1633), ante una *Censura* anónima, que circuló en manuscrito en 1625;[147] donde nuestro autor defiende "la verdad contenida en el Panegyrico i Elogio, escrito, i predicado por el Maestro Fray Hortensio Paravicino a la muerte i Honras del Señor Rey don Filipe III";[148] además del *Memorial al rey nuestro señor. Ilustra la singular onra de España*,[149] donde Jáuregui arremete en contra del contenido de la "Carta al Serenissimo, mvy alto, y mvy poderoso Lvis XIII, Rey Christianissimo de Francia, escrivela a su Magestad Christianissima Don Francisco de Qvevedo Villegas, Cauallero del Habito de San Iacobo, y Señor de la Villa de la Torre de Iuan Abad".[150]

---

[146] *Apud* ANTONIO PAZ Y MELIÁ, *Sales españolas o agudeza del ingenio español*, t. II, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, pp. 277-296.

[147] FRANCIS CERDÁN indica que "Jáuregui hace un examen lineal de la *Censura* y responde punto por punto, dirigiéndose directamente al anónimo Censor […]; gracias a las citas textuales hechas por Jáuregui, se podría reconstruir en gran parte el contenido de la *Censura* [que] reapareció en la Biblioteca Universitaria Estense de Módena" ("Una violenta *Censura* contra Paravicino: el anónimo *Antihortensio* de 1625", *Criticón* 109, 2010, pp. 95-144).

[148] PAULO DE ÇAMORA, "Censura i aprobación" a JUAN DE JÁUREGUI, *Apología por la verdad*", impreso por Iuan Delgado, Madrid, 1625 (las cursivas son mías). Es posible encontrar un impreso en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con la signatura BH FLL Res. 1046(4). Lo que sorprende de este texto es que Jáuregui defiende el estilo culterano que el padre Paravicino empleó en el Sermón que dedicó a Felipe III, que Melchora Romanos califica con este término (véase "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Discurso poético*, ed. de M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 23).

[149] Imprenta de María de Quiñones, Madrid, *ca*. 1635, fols. 280r.-300r. La Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid conserva un impreso con la signatura 9(4)-12-C13/18.

[150] Impreso que se mantiene entre los testimonios de la Biblioteca Digital de la comunidad de

Cual puede apreciarse, con tan sólo leer algunos de los títulos de los textos en prosa, podría pensarse que la vida literaria de nuestro autor se manifestaba a expensas de la producción creativa de aquellos emblemáticos autores, como Lope, Góngora y Quevedo, en quienes se afianzan las bases culturales de esta áurea centuria de las letras hispánicas. No obstante, la sensibilidad y la inteligencia de Jáuregui podrían haberle otorgado un lugar tan encomiable y significativo en la historia de la literatura española, tal y como ocurrió con aquellos que al parecer fueron sus acérrimos enemigos, quienes propiciaron que el nombre de nuestro autor pasara, de cierta manera, desapercibido, por las críticas y comentarios que se profirieron contra él y contra su obra.

4.3. Los primeros poemas de Jáuregui

Los poemas más antiguos firmados por Jáuregui datan de *ca.* 1599, momento en que se publicó uno de los libros más bellos del Siglo de Oro: el *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones. Escrito y dibujado por Francisco Pacheco*. Se trata de un tomo en el que su autor dibuja los retratos de varios personajes ilustres de España, acompañados por semblanzas laudatorias de la vida de cada uno; y en algunos casos, estas descripciones se complementan con versos de reconocidos poetas, entre los que se pueden nombrar Lope de Vega y Juan de Jáuregui. Entre los personajes laureados que aparecen entre los folios de este libro se encuentra la efigie que inmortaliza el rostro de Francisco de Quevedo –con sus enigmáticos anteojos.[151]

La presencia de los versos de nuestro autor entre los folios y retratos de este *Libro*

Madrid, con la Signatura A-C8, D2.

[151] FRANCISCO PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599 (Por la falta de paginación, no podremos indicar el lugar de las citas que haremos de este texto, por tal situación se indicará en cada cita s/p).

de descripción puede deberse a dos motivos: o la gran amistad que lo unía con el suegro de Diego Velázquez, o que Francisco Pacheco haya sido uno de sus mentores en el arte de la pintura, que supiera de la facilidad e ingenio para componer versos, y le invitara a participar con las estrofas que acompañan el retrato de dos personajes elogiados.

De acuerdo con el orden en que aparecen las biografías de los ilustres personajes en este libro escrito y dibujado a mano por Pacheco, los primeros versos de nuestro pintor y poeta son dos décimas en las que se alaba la obra y el don de la palabra de Baltasar del Alcázar (1530-1606), décimas que aparecen al reverso del retrato del celebrado ingenio, las cuales rezan:

> Aquí tu animado aliento
> i en el tu ingenio sutil
> (ô Alcaçar)[152] por Siglos mil
> vive en sutil lineamiento:
> tanto puede dar de aumento
> a la vida un corregido
> trasunto, mas parecido
> que ala misma voz el eco,
> assi en líneas de Pacheco
> vemos tu ser repetido.
>
> Con reciproco favor
> consigues (noble Andaluz)
> aplauso de inmortàl luz,
> i en ti le alcança el Pintor:
> ambos de tan alto onor
> es bien gozeis igual parte,
> i que por blazon del Arte
> con recompensas felices
> en tu imagen le ternizes,
> pues el pudo eternizarte.[153]

[152] En la edición de la *Poesía* de Jáuregui, Juan Matas cita estos versos, y cambia los paréntesis por signos de exclamación, e inclusive moderniza la ortografía (véase JUAN DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. J Matas, Catedra, Madrid, 1993, p. 519). Para efectos de nuestro trabajo, la mayoría de los poemas que citaremos, lo haremos de este texto primario, y aparecerán tal cual se imprimieron en la época, con afán de presentar la versión más original de los testimonios; acaso unificamos –para facilitar la lectura de los ejemplos citados– letras intermedias como la *semiuncial* latina, también conocida como "s larga" ∫, y –cuando corresponda– la ligadura *eszett* ß, por la s "redonda" o "corta", que en los impresos sólo aparece al final de las palabras, condición que tomaremos en cuenta para los demás ejemplos que citamos a lo largo de nuestra investigación.

[153] F. PACHECO, *op. cit.*, s/p.

Folios más adelante, y como anuncia el autor y dibujante del *Libro de descripción*: "don Iuan de Iauregui le ofreció estas cuatro octavas dignas de su ingenio a Benito Arias Montano".[154] Montano (1527-1598) fue docto latinista, hebraísta, teólogo y biólogo sevillano, al que Jáuregui compara con una efigie de la diosa griega de la sabiduría esculpida por Fidias. Imagen simbólica producida por la erudición que caracterizó la obra de este personaje, sobre el cual en los versos de nuestro autor se lee:

En la que ya esculpió la mano tuya
estatua (ô Fidias) a la Minerva Argiva,
gravan tu nombre los sinzeles, cuya
seña guarda inmortal la pena viva:
pues solo cuando su labor destruya
la injuria de los siglos sucesiva,
podran, postrados los fracmentos bellos,
confundir los carateres en ellos.

Mayor imagen de la sabia Diosa
fabricar vemos por el gran Montano,
pues mas Coloso labra en su estudiosa
oficina el ingenio, que la mano:
Minerva en estas aras mas gloriosa
ostenta preferido al docto Hispano,
que en relievos de espíritu sutiles,
marmoles vence, i cortes de buriles.

I en labor tanta, con sinzel divino
su nombre esculpe (superior trofeo)
donde el carater patrio, i peregrino
le consagra al Catolico Lyceo:
onra a Montano el Atico, i Latino,
Mosaico, i Syro, el Arabe, i Caldeo,
ni algun dialecto construcion contiene
donde igual nombre no redunde i suene.

Viviras (ô Montano) en cuanto el labio
umano esplique voz, i en coro alterno
viva de Palas ínclita lo sabio,
i de la sacra pagina lo eterno.
llore el sepulcro su segundo agravio.
pues niegan lineas de pinzel moderno

[154] *Ibidem*, s/p.

que aun las cenizas postumas ultragen
tu inmortal ser, i vives en su imagen.[155]

Entre la publicación manual del libro de Francisco Pacheco (1599) y la impresión romana de la traducción del *Aminta* (1607), se ignora cuál pudo ser el paradero del pintor y poeta sevillano, además de la existencia o circulación, en manuscrito o impreso, de algún otro testimonio cuya autoría se otorgara a Jáuregui. De su poesía "creativa", los versos más tempranos de su producción –al parecer– son las octavas y décimas compuestas *ex professo* para el *Libro de descripción de retratos* de Francisco Pacheco. Será hasta 1609 cuando se conozcan las virtudes y las habilidades poéticas en nuevos versos, nuevas estrofas y nuevos estilos acuñados en la escribanía de Juan de Jáuregui.

4.4. Juan de Jáuregui en las justas poéticas

Desde 1599, cuando se publicó el *Libro de descripción de retratos* de Francisco Pacheco, hasta la publicación del *Aminta* en 1609, de la vida de Juan de Jáuregui, y de sus obras, no se tiene registro alguno. Por un acta notarial, publicada por Jordán de Urríes en su *Biografía y estudio crítico*, se conoce que Jáuregui para mayo de 1609 se encontraba de vuelta en Sevilla,[156] mismo año en que el Papa Paulo V beatificó al religioso Ignacio de Loyola (1491-1566) fundador de la Compañía de Jesús y canonizado después, en 1622, por Gregorio XV; motivo por el cual la orden monástica y militar organizó una justa poética en Sevilla, ciudad que se preciaba de ser la capital cultural y el centro de la política del reino, pues ahí se encontraba la corte.

[155] *Ibidem*, s/p. Tal y como ocurre en las *Metamorfosis* de Ovidio con el relato mítico de la escultura que cobra vida ante los ojos de Pigmalión, Jáuregui recrea entre sus versos una imagen plástica, metafórica y prácticamente inmortal de Benito Arias Montano.

[156] Cfr. J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, *passim.*

La convocatoria de esta competencia, para celebrar la beatificación del fundador de esa Orden religiosa sin monasterios ni reclusión, logró reunir una pléyade de escritores, que participaron con composiciones poéticas organizadas en distintos versos y estrofas; entre aquéllos se encontraban los más avezados y reconocidos, como Luis de Góngora o el poeta y pintor Francisco Pacheco, sin olvidarnos del desconocido –para entonces– Juan de Jáuregui. Estos poetas en la justa fueron acompañados por hombres de fe procedentes de distintas órdenes monásticas, y algunos teólogos y latinistas, quienes respondieron también a la convocatoria y participaron en los distintos certámenes, ya fuese con poemas o con textos en prosa escritos en alguna de las lenguas solicitadas: latín o castellano.

Las justas y competencias poéticas se convirtieron en una manera de celebración popular, donde el atractivo mayor era ver cómo los participantes solucionaban los retos que se anunciaban en las convocatorias, pues de acuerdo con el certamen las normas cambiaban radicalmente, desde el tipo de estrofa, hasta el tipo de versos. A este respecto, Francisco López Estrada explica que la justa poética surge como herencia de los torneos y justas caballerescas medievales: "Se trata del traslado de la competición pública, en lo que ésta tiene de espectáculo, al dominio de la Literatura; ya es sabido el origen provenzal de estas demostraciones poéticas y cómo perdura y aun se incrementa a su aparatosidad cuando se integran en el conjunto de una de estas Fiestas".[157] Aurora Egido explica:

> para las composiciones latinas, se proponen elegías, dísticos (de dos, siete, ocho, nueve y diez versos), hexámetros (o hexámetros y pentámetros elegiacos alternos), epigramas (con atención al número de dísticos) y empresa con mote latino. A veces no se especifica el metro y se señala simplemente que deberá tratarse de una composición latina. En las castellanas, aparecen normalmente las estrofas de arte mayor destacadas en primer lugar […] siendo el soneto el elemento imprescindible, seguido en número de frecuencia por la glosa, que […] venía ya propuesta por los jueces para servir de pie a los concursantes. [158]

[157] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (el caso del *Quijote*)" *Bulletin Hispanique*, t. 84, n. 3-4, 1982, pp. 291-327.

[158] AURORA EGIDO "Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII", *Revista de*

Las composiciones con las que los poetas participaron en la justa de 1609, organizada con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola, se conservan en un testimonio configurado por Francisco de Luque Fajardo: la *Relación de la fiesta qve se hizo en Sevilla a la Beatificacion del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañia de Iesvs*.[159] El orden de los certámenes se dividió en nueve, número que representa a las musas del Parnaso.

De las competencias de la justa, las primeras cuatro estaban destinadas para aquellos que escribían en latín. Según puede constatarse en el impreso, la mayoría eran clérigos y académicos pertenecientes a la Compañía de Jesús y otras órdenes religiosas. El primero de los certámenes llevaba por nombre *Clío*, y la competencia dependía del mejor discurso que "en treinta renglones, celebrare alguna, de las muchas Heroicas Virtudes, Milagros, Excelencias del B. Ignacio", donde los temas a desarrollar tenían que ver con la vida del beato, las apariciones que experimentó de San Pedro y la Virgen María, la fundación de la Compañía de Jesús o el viaje que hizo a Jerusalén. El segundo certamen llevaba el nombre de *Calliope*; para participar en éste, los poetas debían presentar un poema de treinta versos donde se distinguiesen tanto las habilidades bélicas como la espiritualidad del nuevo beato. El tercero, *Erato*: donde participaban los Epigrammatógraphos, con la finalidad de componer un poema "sentensioso y dodecasticho (*sic*), descubriendo el fuego de encendida Caridad con Dios, y el proximo, que en Ignacio ardía". El cuarto, *Thalía*: las composiciones que podían participar iban desde aquellas escritas por "verso elegiacos, Saphicos, lyricos,

---

Filología Española, vol. LX, n. 1 / 4 1978-80, pp. 159-171.

[159] FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, *Relacion de la fiesta qve se hizo en Sevilla a la Beatificacion del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañia de Iesvs*…, por Luis Estupiñan, Sevilla, 1610.

emblemas, enigmas con inuension, y agradable pintura a propósito del Santo".[160]

Jauregui participó en cada uno de los certámenes que solicitaban composiciones en castellano, del quinto certamen al noveno:[161] nuestro autor fue partícipe de una discutida competencia junto con Luis Góngora en la quinta contienda: *Melpómene*, donde los participantes escribieron sonetos; además de tener una composición versificada para los demás encuentros: décimas para el concurso en honor a *Terpsícore*; glosas en octavas italianas para el dedicado a *Evterpe*; canciones para el de *Urania*; y en *Polyminia*, el noveno, Jáuregui y los participantes compusieron quintillas.

En cada verso, en cada estrofa, y en cada composición conservada en la publicación de esta *Relación*, organizada por Luque Fajardo, en cada uno de los certámenes, tanto aquellos donde se pidieron composiciones en latín como los en que se solicitaron versificaciones en castellano, los autores desvelaron, describieron y celebraron los hechos, las tentaciones y los milagros que forjaron la vida y formaron la historia del virtuoso beato y militar vascuence.

4.4.1. Jáuregui contra Góngora y la "injusta" justa de 1609

La importancia de esta competencia de poesía organizada para celebrar el acceso al santoral católico de Ignacio de Loyola, además de ofrecer publicaciones tempranas de la obra creativa de Jáuregui, aún hace eco entre los estudiosos de la obra y la vida de Luis de Góngora, pues la polémica provocada por la derrota del cordobés, en esta justa, en el

[160] *Ibidem*, fols. 19r-20, *passim.*

[161] En los certámenes en castellano, según explica, de nueva cuenta, AURORA EGIDO, "aparecen las estrofas de arte mayor destacadas en primer lugar […], siendo el soneto elemento imprescindible, seguido en número de frecuencia por la glosa que, como era lógico, venía ya propuesta por los jueces para servir de pie a los concurrentes […]. Los romances, octavas, tercetos, liras, décimas, redondillas y silvas son otros tantos modelos, sujetos siempre a un tema, religioso o civil, en conexión directa o forzada con el asunto del certamen" (art. cit., p. 163).

primero de los certámenes poéticos en que participó, logró sobrevivir cuatro siglos. La cuestión radica, según apunta Robert Jammes, que el primer lugar de esta justa no lo ganó Góngora ni Jáuregui, pues el vencedor del certamen fue un desconocido poeta de nombre Bernardo Luis de Cárdenas, quien, según se lee en la lista de premios de la *Relación*, ganó un bernegal dorado, un trozo de tela con bordados de oro y plata y un par de guantes de ámbar.[162] Miguel Artigas, al armar la biografía de Góngora, y siguiendo seguramente la investigación de José Jordán de Urríes, informa que "Por la *Relación* impresa de estas justas sabemos que el soneto de don Luis no obtuvo premio; en cambio obtuvo el de soneto y varios más, a otros temas, don Juan de Jáuregui".[163]

En esta *Relación* tampoco hay indicios que señalen que Jáuregui se llevare premio alguno, pero sí otros participantes. En la parte destinada a la publicación de los textos del certamen de sonetos, el que las encabeza –a pesar de no ser el poema ganador– es el de Luis de Góngora, mientras que en el decimosexto lugar aparece el de Jáuregui; y casi terminando este apartado reservado al certamen, se encuentran dos sonetos de Bernardo Luis de Cárdenas. Francisco Luque Fajardo señala en su *Relación* que el número de sonetos publicados no corresponde al número de participantes, pues

> Fue [l]a Iusta deste Certamen larga, y porfiada, por auer sido cerca de ciento los justadores, con otros tantos Sonetos no menos graues, que dulces, y de altos pensamientos. Y entre los demás no faltaron algunos otros de donayre, y varios, dignos de ser leydos. De los quales se an recogido algunos mas notables, quedando otros que no se han podido auer.[164]

Inmaculada Ferrer agrega que Jáuregui, como mantenedor de esta justa poética, "se

[162] F. LUQUE FAJARDO, *op. cit.*, fol. 20v.

[163] MIGUEL ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Real Academia Española, Madrid, 1925, p. 120. (testimonio que se conserva en la Biblioteca Nacional de México con la catalogación 928.6 GON.a. DON.) *apud* J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, p. 20*ss.*

[164] F. LUQUE FAJARDO, *op. cit.* fol. 48v.

llevaría ya algún premio, y no sería el último",[165] pero este dato en realidad se desconoce; no obstante, como anota Jammes en el mencionado artículo referente al *Antídoto* de Jáuregui, el premio hubiera sido simplemente la publicación del soneto y de los otros poemas en la citada *Relación* de la justa poética (1610) dirigida por Luque Fajardo.

Góngora, por no ganar premio alguno en el certamen de los sonetos, enfureció, y como ilustra Biruté Ciplijauskaité, "guardó rencor a uno de los jueces, el Padre Juan de Pineda a quien increpó en un soneto satírico":[166] Robert Jammes señala en el artículo "L'*Antidote* annotée par les amis de Gongora",[167] que para el momento de la publicación de los resultados del primero de los concursos en castellano, el representante del estilo culto ya se había enemistado con muchos autores, no solamente con el jesuita Pineda; también se sospecha que entre los "enemigos" granjeados por el autor del *Polifemo*, para este momento ya figurara el traductor del *Aminta*. Y como acota nuevamente Miguel Artigas: "Tenían los sonetos de don Luis la virtud de atraer casi siempre, las iras poéticas del enemigo, y éste no quedó sin corte":[168]

> ¿*Io*[169] en justa injusta, expuesto a la sentencia
> de un positivo padre azafranado?
> Paciencia, Job, si alguna os han dejado
> los prolijos escritos de su Encia.

---

[165] INMACULADA FERRER, "Prólogo" a JUAN DE JÁUREGUI, *Obras*, t. I, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. XIII.

[166] B. CIPLIJAUSKAITÉ, *op. cit.*, p. 237.

[167] En la nota al pie número 11 de este artículo ROBERT JAMMES dice respecto de esta justa y de la molestia de Góngora: "On sait que Don Luis et Jauregui participèrent aux justes poétiques qui eurent lieu à Séville, en 1610, à l'occasion de la béatification d'Ignace de Loyola, et que Góngora, furieux de n'avoir pas obtenu un prix, écrivit un sonnet mémorable contre le Jésuite Pineda, qui était membre du jury […], rien ne prouve que ce prix ait été attribué à Jáuregui, ce qui aurait entraîné la brouille des deux concurrents […]: sur les divers sonnets édités, le premier est celui de Gongora (concession tardive?) et le seizième celui de Jáuregui". ("L' «*Antidote*» de Jauregui annoté par les amis de Góngora", *Bulletin Hispanique*, t. 64, núm 3-4, 1962, pp. 193-215).

[168] MIGUEL ARTIGAS, *op. cit.*, p. 120.

[169] Por lo general, en las ediciones de la poesía de Góngora, el pronombre personal aparece castellanizado, "Yo". Citamos esta versión –italianizada– tal como aparece en la biografía del poeta cordobés, organizada por MIGUEL ARTIGAS (*op. cit*., p. 120*s*). (Las cursivas son nuestras).

Consuelo me daréis, si no paciencia,
porque en suerte entré, y fui desgraciado,
en el mes que perdió el apostolado
un Justo por divina providencia.

¿Quién justa do la tela es pinabete,
y no muy de Segura, aunque sea pino,
que ayer fue pino, y hoy podrá ser vete?

No más judicatura de teatino,
cofre, digo, overo con bonete,
que tiene más de tea que de tino.[170]

Si bien el ataque contra el rubicundo religioso se deja ver entre los versos del poema, al referirse a éste como "fraile azafranado", amén de recordarle la paciencia del santo Job, otra de las inconformidades de Góngora en la justa poética fue que entre los jueces, además de estar el padre Pineda, se encontraba el obispo de Bona (Hipona): Juan de la Sal, tío materno de Jáuregui. sin olvidar al doctor Juan de Salinas, también familiar del poeta sevillano.

La respuesta al soneto de Góngora no se hizo esperar. La lógica haría pensar que el agraviado religioso fuese aquel que respondiera en el mismo tono y con una composición del mismo estilo, sin embargo se sospecha que quien, cálamo en mano, se encargó de escribir la respuesta de los ataques al jesuita haya sido el propio Juan de Jáuregui en catorce versos, ¿acaso sintiéndose aludido por los italianismos con los que Góngora jugó entre sus versos?

En la justa muy justa la sentencia
dió el padre, licenciado almidonado,
y si os faltase, un *io*, no os dé cuidado
que un *arte* os vendrá bien, tened cuidado.

Con todo os contentad, que esa dolencia

[170] M. ARTIGAS, *op. cit*., p. 120 *apud* LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed., intr. y notas Biruté Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 2001, p. 276. (las cursivas son nuestras)

es muy antigua en vos y ese pecado;
i assi lo confesáis aver quedado
sin premio, por divina providencia.

Es justa de una Rossa, espina vete
que aquí querer picar es desatino,
pues en cosas del cielo, más promete

dezir siempre tu Ingenio no *te atino*;
como está en tales casos el bonete
picos le sobran y le falta tino.[171]

Sobre este poema aclara el biógrafo de Góngora: "el manuscrito de donde se copió dice entre paréntesis: («no se sabe si es de Pineda»). Pudiera ser de Jáuregui, su gran amigo, y recién llegado de Italia con grandes arrestos literarios. Góngora y Quevedo, tan poco amigos del padre Pineda, han de sufrir violentos y personales ataques de Jáuregui";[172] seguramente aludiendo a las futuras críticas que Jáuregui elaboró contra estos ingenios por sus respectivas obras.[173]

Según se indica en la convocatoria del certamen donde coincidieron Jáuregui y Góngora, *Melpómene*, en el cual el cordobés se sintió indignado y lo definió como la "justa injusta", los participantes debían escribir un soneto rematándolo con un verso ajeno propuesto en la convocatoria: "*ardiendo en aguas muertas, llamas vivas*", que recuerda el episodio de la Caridad de Ignacio de Loyola, que previniendo que un hombre cometiera un pecado, "le esperò al paso dentro de vna elada laguna, y dende alli a vozes le retraxo de su desenfrenado propósito".[174] Siguiendo el precepto estipulado en la convocatoria, el primer poema firmado por "Don Iuan de Xaurigui", para su participación en tal concurso, escrito al

[171] M. ARTIGAS, *op. cit.*, p. 121 (cursivas del original).
[172] *Idem*.
[173] Jáuregui dedicó sus comentarios, para el representante del estilo culto, en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (*ca.* 1613); y, para el poeta conceptista, en la obra de teatro *El retraido* (*ca*. 1626) al subrayar y parodiar los temas del tratado *La cuna y la sepultura* (1630): reescritura de la anterior *Doctrina moral* (1612) quevediana.
[174] F. LUQUE FAJARDO, *op. cit*., fol. 20v.

itálico modo y dedicado al fundador de la Compañía de Jesús, reza:

> Enferma vn alma en llama deshonesta,
> muerto en ella el amor divino, viste
> o Ignacio; y en el pecho te encendiste
> con muestra insigne, a su salud dispuesta.
>
> Ardiendo en zelo y viva llama honesta,
> en las eladas aguas te escondiste.
> Donde qual diestro medico, supiste
> prestar al daño medicina opuesta.
>
> Muertas las llamas del divino fuego
> tuvo tu enfermo, en medio de la fuente
> Christiana y vivas aguas defensivas.
>
> Assi para remedio suficiente
> a darle la salud, le muestras luego
> *ardiendo en aguas muertas, llamas vivas*.[175]

Soneto que superó en votos, según indica Inmaculada Ferrer,[176] y si se nos permite, en calidad, al que describe "a la rigurosa acción con que San Ignacio redujo un pecador" de Góngora:

> En tenebrosa noche, en mar airado
> al través diera un marinero ciego,
> de dulce voz y de homicida fuego
> de Sirena mortal lisonjeado,
>
> si el fervoroso celador cuidado
> del grande Ignacio no ofreciera luego
> (farol divino) su encendido fuego
> a los cristales de un estanque helado.
>
> Trueca las velas el bajel perdido,
> y escollos juzga, que en el mar se lavan,
> las voces que en la arena oye lascivas;
>
> besa el puerto, altamente conducido
> de las que, para Norte suyo, estaban
> *ardiendo en aguas muertas llamas vivas*.[177]

---

[175] *Ibidem*, fol. 53r.
[176] Cfr. I. FERRER, *Obras*, t. I. (cursivas del original)
[177] FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, *op. cit.*, fol. 53r.

Estos testimonios pueden ayudarnos a entender cómo y cuándo pudo comenzar la enemistad literaria –o la animadversión estilística– entre Góngora y Jáuregui; además de ilustrar una de las primeras exposiciones poéticas con las que nuestro autor se enfrentó con los grandes ingenios de su época.

Aproximadamente tres años después de esta (¿injusta?) justa poética, el agraviado poeta cordobés terminaba de componer la última octava de su *Polifemo*, y daba a leer, en copias manuscritas, a los maestros y críticos de la época los versos de la *Soledad* primera, composición de la que surgieron pareceres y memoriales, sin olvidar el puntilloso y agudo *Antídoto* jaureguiano, texto por el que se señala a nuestro poeta como enemigo del mayor de los versificadores castellanos. Aunque esa animadversión, que ha sido fuente de inspiración para los estudiosos de Góngora –según puede verse entre las líneas de la biografía del poeta, escrita por Miguel Artigas–, se había configurado en la honrosa justa poética dedicada a la beatificación de San Ignacio de Loyola.

4.4.2. Jáuregui, mantenedor de otras justas

Jáuregui siguió participando al menos en otras cuatro justas poéticas donde lo proclamaron vencedor de varios certámenes; competencias en las que llegó a encontrarse de nueva cuenta con Luis de Góngora, y otros poetas contemporáneos a él.

Como ocurrió con la primera de las justas en las que se viera a Jáuregui compitiendo, la mayor parte de estos eventos los organizaban las cofradías y las ordenes monásticas como parte de las celebraciones de la canonización o la beatificación de nuevos santos y beatos, o las celebraciones de alguna de las advocaciones de la Virgen María.

Además de la controversial justa poética en honor de la beatificación de Ignacio de

Loyola, Jáuregui participó en la Justa poética organizada por la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula, en 1616,[178] justa en la que se coronó como vencedor en dos certámenes: en el sexto, donde los concursantes debían componer en octavas, y el séptimo, en el que la forma elegida era la canción.

En el sexto certamen, Jáuregui presentó un poema compuesto por ocho octavas, titulado "A Nuestra Señora. Aplicando algunos atributos a la limpieza de su Concepción", que según las reglas de la convocatoria no debía exceder la ocho octavas ni tener menos de seis; y los poetas debían explicar la concepción sin pecado original de María siguiendo una serie de términos simbólicos propuestos en cuatro líneas:

> *Palma, Oliua, Cipres, Vid, Lirio, y Rosa.*
> *Platano, Cinamomo, Mirra, y Balsamo.*
> *Puerta, Torre, Ciudad, Escala, y Fuente.*
> *Norte, Luzero, Sol, y Luna llena.*[179]

los cuales Jáuregui acomodó de la siguiente manera en ocho octavas, de las que citamos las primeras cuatro:

> Soys *Palma* excelsa (o Virgen) triunfadora
> Del arbol del error. Soys verde *Oliua*,
> Que en lo supremos de las aguas mora,
> Verde a pesar de su diluvio, y viua.
> Soys *Vid* que el golpe de la hoz ignora:
> *Cipres*, que essento de la muerte esquiua
> Anuncia muerte con funesta guerra
> Al que esperaua derribarle en tierra.
>
> Soys *Lirio* assido a la pungente y dura
> *Rama* de espinas, y jamas violado.
> *Rosa*, cuya beladad intacta, y pura
> No marchitò la noche, y viento elado.

[178] Cuyos poemas se conservan en el impreso de FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, *Relación de las fiestas que la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebrò en su Parroquial Iglesia de Sevilla a la Purísima Concepción de la Virgen Maria Nuestra Señora. Con el estatuto de defender su inmunidad, y limpieza*, por Alonso Rodriguez Gamarra, Sevilla, 1616.

[179] F. DE LUQUE FAJARDO, *op. cit.*, fol. 12r. (Cursivas del original).

[¡] O sin ygual, purisima criatura!
Que preseruada del comun pecado.
Soys, en desprecio suyo, vitoriosa
Palma, *Oliua*, *Ciprés*, *Vid*, *Lirio*, y *Rosa*.

Soys *Platano* de ramas tan copioso
Al fertil riego de perpetua fuente,
que nunca el yelo su follage vmbroso
a penetrado, ni el agosto ardiente.
Mirra escogida, *Balsamo* oloroso,
cuya interna virtud perpetuamente
os reservò incorrupta i sin ofensa
contra el contagio de la Culpa inmensa.

Sois el *Cinàmo*, de fragante i fina
especie, oculto en aspereza tanta,
que ni guadaña al tronco se avezina
ni falta un ramo de la fértil planta,
[¡] O en los humanos ecepcion diuina!
Y del Criador imagen sacrosanta!
por gracias mil devidamente os llamo
Plátano, *Mirra*, *Balsamo*, *Cinàmo*.[180]

Por el hecho de obtener el primer lugar, nuestro poeta ganó "vn hermoso Quadro con la imagen del misterio de su Concepcion"; al segundo, el padre Fray Juan de Alcayde, de la orden Carmelita, le correspondió una "curiosa Cruz de Reliquas […] pendiente de un listón de seda vistoso", mientras que el tercer premio fue para Christoual de la Assumpcion, quien ganó "tres lençuelos de fina Olanda".[181]

En el séptimo certamen, "donde se propuso a los poetas cantar a la libertad del Principe de los Apostoles en cadenas, y la exempcion de todo vinculo de pecado en la Virgen Santissima", Jáuregui también ganó el primer lugar. Además del aplauso, como aparece en la *Relación*, tuvo un premio: "De seis Canciones que tiene este Certamen, es muy mas facil deteminar la ventaja conocida que haze a las demas, la que comiença *Quando postrado en miseras prisiones* […]. Dase el primero [premio], que son vnos

[180] *Ibidem*, fols. 38v.-39v. *apud* JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618, fols. 259-261. (las cursivas son nuestras)
[181] F. LUQUE FAJARDO, *op. cit.*, fol. 12r.

guantes de co[r]douan de ambar, que valen diez escudos, a don Iuan de Iaurigui por auerse auentajado a las Canciones todas".[182] Los guantes de fino cuero perfumados y teñidos con *achiote*[183] fueron el premio para Jáuregui por la composición que sigue el esquema o paradigma rítmico de la canción de Dante Alighieri "La dispietata mente che pur mira" y de Petrarca "Di pensier in pensier, di monte in monte"; aunque sin ir tan lejos, como indica Juan Matas, habría que asomarse también a la "Canción I" de Juan de la Cueva: "De la vida cantando voi siguiendo".[184] Los versos de la canción de Jáuregui, llevan por título "A la purísima Concepción de Nuestra Señora en el dia de San Pedro ad Vincula". Jauregui y los demás mantenedores tenían que componer creativamente a partir de un verso dado, que en el caso de nuestro autor da el título a la composición que se extiende a lo largo de seis folios:

> *Qvando postrado en miseras prisiones*
> el zelador pontifice yazia,
> de Yglesia primero fundamento:
> y con viuos afectos, y razones
> a Dios su lengua, y coracon boluia
> siguiendo al remontado pensamiento;
> puso tal vez atento
> la consideración (o Virgen Santa)
> en los blasones vuestros inefables:
> y onrando con elogios venerables
> vuestra pureza limpia, y sacrosanta,
> en sus cadenas broncas arrojado,
> dixo assi, con acento regalado.[185]

Al año siguiente, en 1617, Jáuregui participó junto con Luis de Góngora, el maestro

[182] *Ibidem*, fols. 45r.-46r.

[183] "Arbol grande que hai en la América […]. El fruto es algo mayor que una almendra […], y tiene dentro unos granitos mui encendidos semejantes à los de las uvas; los quales son mui útiles para tinturas y otras cosas" (*Diccionario de la Lengua Castellana*, en la imprenta de Francisco del Hierro / Real Academia Española, Madrid, 1726, s.*v.* ACHIOTE).

[184] Cfr. JUAN DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. J. MATAS CABALLERO, Cátedra, Madrid, 1993, p. 361.

[185] F. DE LUQUE FAJARDO, *op. cit.*, fol. 44r. A*pud* JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, p. 251. (Las cursivas son nuestras).

Joseph de Valdivieso y un buen número de versificadores famosos y otros no tanto, en la justa poética organizada en honor a la consagración de la Capilla del Nuestra Señora del Sagrario,[186] en Toledo, cuyo patrocinio estuvo a cargo del Cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas. De igual manera que en las justas mencionadas con antelación, hay un testimonio que conserva tanto los sermones con los que se consagró la capilla, como los versos con los que se festejó tal evento. Centrándonos solamente en donde aparecen los versos de nuestro autor, el primero y único de los certámenes donde participó fue el de las octavas, del que Góngora, en esta ocasión, fue el vencedor.[187]

Las octavas de Jáuregui, así como las del máximo representante del cultismo, están dedicadas "Al singular favor que Nuestra Señora hizo a S. Ilefonso, dándole la Casulla en la Iglesia de Toledo". Reportamos dos estrofas pertenecientes a las composiciones del poeta sevillano:

> Presaga del honor que la seguía,
> apressurò la noche el diestro vuelo,
> y despreciando el resplandor del día,
> cubrió de alegre escuridad el suelo;
> quando de la encumbrada hierarquia
> partio la Reyna que venera el cielo;
> los ojos puso en el confin Hesperio,
> y en la ciudad primera de su Imperio.
>
> En cuyo templo a la sazon entraua
> ya por sus puertas Ilefonso el Santo,
> que el fragil cuerpo apenas sustentaua
> seco al ayuno, humedecido a llanto:
> las tersas losas del umbral hollaua,
> quando le assalta con alegre espanto
> tal resplandor, que a su luziente salua.[188]

[186] PEDRO HERRERA, *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Sumo Señor Cardenal Don Bernardo de Sandoual y Rojas…*, por Luis Sánchez, Madrid, 1617.

[187] El poeta cordobés ganó con las octavas que comienzan "Era la noche, en vez del manto oscuro" (*Ibidem*, fols. 40v.-42r.).

[188] *Ibidem*, fols. 37v-39r.

A diferencia de la justa de 1609, Góngora apareció en otros varios certámenes llevándose los primeros premios, mientras que nuestro poeta sólo estuvo en el segundo; y a diferencia de los poemas con los que Jáuregui participó en la justa anterior, dedicada a *La Purísima Concepción* (que aparecen con enmiendas entre sus *Rimas*), el que narra la historia de San Ildefonso solamente se conservó en el impreso de la *Descripción* organizado por Pedro Herrera.

Siguiendo a Jáuregui en la cronología de las justas poéticas, es factible encontrarlo en dos dedicadas a San Isidro Labrador: en la que tuvo lugar en 1620, conservada en el impreso de la *Ivsta poética, y alabanzas ivstas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienauenturado San Isidro en las fiestas de su beatificación*, recopiladas y organizadas por Lope de Vega; y dos años después, según la fecha que se aprecia en el frontispicio del impreso, en la justa que la Villa de Madrid organizó, dedicada también a Isidro. Pero esta vez entre las celebraciones se festejaba la canonización del labrador mozárabe, donde el Fénix organizó la impresión de las poesías, además de anexar, en los primeros folios, sueltas de comedias en las que se narra la vida del Santo, seguidas de los poemas de los justadores; testimonios que pueden hallarse en el impreso de la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrono San Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta poética se escriuieron.*

En 1622 se publicó la *Relación* de la última de las justas en las que puede ubicarse a Jáuregui. Estuvo organizada por Fernando de Monforte y Herrera, para celebrar la canonización de los jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco de Jaso y Azpilicueta (Francisco Xavier). Al hojear los folios de esta *Relación* puede apreciarse la espectacularidad con la que se llevaban a cabo los eventos para festejar y honrar a los nuevos santos. Ejemplo de

esto: los trabajos de los poetas, de acuerdo con la fama de cada uno, se colocaban en escudos y blasones que se adaptaban en altares móviles, como en el "de los padres de San Agustín", según se lee en el impreso:

> Apenas se salia de la plaça, quando combidaua en el testero de la calle de san Saluador por donde haze esquina la plaçuela, vna hermosa maquina, que si admiraua con su grandeza, entretenía con su pensamiento. Era el altar de los padres de San Agustin […]. Tenia quatro escudos, que en las Poesías siguientes declarauan el pensamiento del altar.[189]

En los escudos de este altar aparecían poemas de tres autores, uno de Lope, otro de Luis Vélez de Guevara y dos octavas de Juan de Jáuregui, de las que transcribimos la primera:

> Este es el huerto de la Iglesia santa
> con la Sangre de Christo enriquecido,
> a cuyos riegos vna y otra planta
> frutos produze en el jardin florido:
> en alta cima Isidro se levanta,
> e Ignacio crece de virtud vestido;
> Xavier, honor de Oriente, encumbra el suelo,
> y Teresa, blason del gran Carmelo.

En la segunda octava, que aparecía en otro escudo, "del mismo" poeta se lee:

> En esta sacra amenidad preuino
> firme defensa el cielo soberano,
> dándole en guarda al Africo Agustino,
> prouado acuerdo, y a Filipo Hispano:
> vno con letras de saber diuino,
> otro con armas de valor Christiano,
> la guardan, la defienden, la ennoblecen,
> mientras sus frutos a los cielos crecen.[190]

Según se aprecia en el impreso, las octavas de Jáuregui eran las que engalanaban el

[189] FERNANDO DE MONTFORTE Y HERRERA, *Relación de las fiestas qve ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la Canonizacion de San Ignacio de Loyola y S. Francisco Xauier*, por Luis Sanches, Madrid, 1622, fols. 28r.-29r.

[190] *Ibidem*, fol. 29r.-29v.

altar, seguidas por la de los otros autores. Con excepción de las octavas de los escudos firmados por Jáuregui, en el impreso que consultamos, en los siguientes poemas con los que participó en los certámenes de la justa, el nombre y apellido de Jáuregui aparecen tachados y borroneados. ¿Acaso por algún enemigo resentido del poeta? [191]

En 1614, unos cuantos años después de la primera justa poética en la que puede ubicarse a Jáuregui (1609), Miguel de Cervantes lo encumbró en su *Viaje del Parnaso*, cuatro años antes de que nuestro autor imprimiera su tomo de poesía creativa (las *Rimas*), antes siquiera de planear los versos del *Orfeo* (1624). A Jáuregui por aquellos años tan sólo se le conocía por el *Aminta* de Torquato Tasso vertido al castellano, por su participación en la justa en honor a la beatificación de Ignacio de Loyola, y por ser uno de los críticos más acerbos en contra del estilo en que Luis de Góngora compuso su *Soledad primera*.

[191] Se trata de uno de los dos impresos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Portugal, con el número de referencia: NUC NM 0702909.

CAPÍTULO 5

JÁUREGUI POLÉMICO Y PRECEPTISTA CONTRA SUS CONTEMPORÁNEOS

Quien quisiere ser culto en solo un día,
La geri (aprenderá) gonza siguiente:
Fulgores, arrogar, joven, presiente,
Candor, construye, métrica harmonía;
[…]
Que ya toda Castilla
Con sola esta cartilla
Se abraza de Poëtas babilones,
Escribiendo Sonetos confusiones:
Y en la Mancha Pastores y Gañanes,
Atestadas de ajos las barrigas,
Hacen ya cultedades como migas.
(Francisco de Quevedo)[192]

Entre el final del siglo XIX y el principio del XX, José Jordán de Urríes despertó el interés por Juan de Jáuregui, después de publicar en su *Biografía y estudio crítico* las preceptivas más importantes y significativas del poeta sevillano. Una de ellas, por la que todos le recuerdan, es uno de los primeros estudios filológicos que dedicó al analizar, a profundidad, uno de los poemas más modernos de la época: la *Soledad primera* de Luis de Góngora y Argote. El texto viene a insertarse en una amplia polémica en la que Jáuregui es de los participantes más recordados por atreverse a demeritar el estilo del considerado príncipe de los poetas castellanos.

5.1. La polémica entre la luz y la obscuridad de la poesía. Los enemigos de Góngora

Sabemos que los conflictos entre los autores eran comunes en el siglo áureo. La historia de la literatura conserva, entre las páginas no oficiales, encarnizadas riñas entre Lope y

[192] "Receta para hacer Soledades en un día", *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas* t. I, por Antonio de Sancha, Madrid, 1791, pp. 443-444. vv. 1-4, 15-21.

Cervantes, quienes supuestamente se atacaban en sus obras;[193] o los ataques entre Góngora y Quevedo, quienes espetaban sonetos y letrillas uno contra el otro; batallas que, al parecer, solamente se tenían por escrito.[194] No obstante, Quevedo no fue el único que arremetió contra el considerado príncipe de los poetas, pues en la lista de aquellos que también criticaron el estilo culto, y al mayor de sus exponentes, pueden anexarse los nombres, además del de Quevedo, el de Juan Pérez de Montalbán, el de Lope de Vega y, por supuesto, el de Juan de Jáuregui, entre muchos otros, de cuyas plumas procedieron algunos de los testimonios en los que se critica el estilo y la lengua de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*. De este príncipe de los poetas castellanos se confirmó la idea que fuera "un poeta muy bueno, que de pronto obedeciendo a varias causas, se convirtió en un poeta muy extravagante (de ángel de luz se convirtió en ángel de tinieblas…) y que llevó el idioma a retorcimientos y ritmos inconcebibles para cabeza sana".[195]

De los "enemigos" de Góngora podría recordarse que el más conocido fue Francisco de Quevedo, quien, desde el soneto caudato la "Receta para hacer *Soledades* en un día"

---

[193] Uno de los ejemplos más conocidos aparece en el "Prólogo" de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, cuando su autor defendió la historia y el nombre de su caballero andante luego de la circulación de una versión apócrifa, firmada por Alonso Fernández de Avellaneda: posible pseudónimo, según algunos críticos, del Fénix de los Ingenios, la cual reza: "Valame Dios, y con quantas ganas deues de estar esperando aora, Lector ilustre (o quier plebeyo) este prologo creyendo hallar en el vengancas, riñas, y vituperios del autor del segundo don Quixote, digo de aquel que dizen, que se engendrô en Tordecillas, y nacio en Tarragona: pues en verdad que no te he dar este contento, que puesto que los agrauios despiertan la colera en los mas humildes pechos, en el mio ha de padecer excepcion esta regla, quisieras, tu que lo diera del asno, del mentecato, y del atreuido: pero no me pasa por el pensamiento, castíguele su pecado, con su pan se lo coma, y allâ se lo aya, lo que no he podido dexar de sentir, es, que me note de viejo, y de manco, como si huuiera sido en mi mano auer detenido el tiempo, que no passasse por mi, o si mi manquedad huuiera nacido en alguna taberna, sino en la mas alta ocasión que vieron los siglos passados, los presentes, ni esperan ver los venideros […]" (MIGUEL DE CERVANTES, "Prólogo al lector", *Segvnda parte del Ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, por Iuan de la Cuesta, Madrid, 1615).

[194] Así lo indica AMELIA DE PAZ: "la polémica de marras pertenece al acervo intocable de las creencias colectivas. Sí: los dos nombres señeros constituyen una mezcla explosiva; hoy se admite como normal, y hasta obligado, que la conjunción de Quevedo y Góngora suscite la toma de partido antes que cualquier consideración de orden estético, que cuando llega, suele hacerlo en forma igualmente maniquea y perversa" ("Góngora… ¿y Quevedo?", *Criticón*, n. 75, 1999, pp. 29-47).

[195] FEDERICO GARCÍA LORCA, "La imagen poética de Don Luis de Góngora", *Obras completas* t. III, Aguilar, México, 1991, p. 223. Lorca fue el poeta más ilustre de la "Generación del '27" que revaluó definitivamente el estilo gongorino, trasladándolo al siglo XX.

hasta poemas en los que criticaba la lengua de Góngora, aprovechaba los versos para señalar rasgos físicos, como la nariz o las orejas, aludiendo a la presunta descendencia hebrea de Góngora; e inclusive, el portador del hábito de Santiago reprochó la mala costumbre del juego de naipes, de la que el poeta cordobés era aficionado.[196] En un epitafio satírico, Quevedo definió a su adversario así:

> Hombre en quien la limpieza fue tan poca
> (no tocando a su cepa),
> que nunca, que yo sepa,
> se le cayó la mierda de la boca.
> Éste a la jerigonza quitó el nombre,
> pues después que escribió ciclopemente,
> la llama jerigóngora la gente.
> Clérigo, al fin, la devoción tan brava,
> que, en lugar de rezar, brujuleaba;
> tan hecho a tablajero el mentecato,
> que hasta su salvación metió a barato.[197]

Los versos y ataques contra Góngora, por parte del mayor exponente del conceptismo,[198] son los que más se recuerdan, por una supuesta enemistad jurada entre ellos. Este debate se conoce como la "polémica gongorina", la cual debe su inicio a varios estudiosos, quienes analizaron los versos donde se conserva la narración de las historias del cíclope enamorado y la del peregrino náufrago de errantes pasos, estudios que circularon

---

[196] Véase, FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética* III (parte I), ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001, pp. 227-250 *ss.*

[197] *Ibidem*, p. 245.

[198] Alonso de Ledesma fue de los primeros en incluir este estilo en sus composiciones. Fue hasta 1648 que Baltasar Gracián empleara, en el segundo discurso del su tratado *Agudeza y arte de ingenio*, el término "conceptuoso" en la poesía, que se volvió definitorio, y su relación con el entendimiento y la creación literaria: "El entendimiento, pues, como primera, y principal potencia, álçase con la prima del artificio, con lo estremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destinanse las artes à estos artificios, que para su composición fueron inventados, adelantando siempre, y facilitando su perfeccion. Atiene la dialéctica à la conexion de terminos para formar bien un argumento, un silogismo, y la retorica al ornato de palabra, para componer una flor eloquente, que lo es un tropo, una figura […]. No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura […]. Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una harmonica correlacion entre dos, ò tres cognoscibles extremos expressada, por un acto del entendimiento" (LORENZO GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, por Juan Bautista, Amberes, 1725, pp. 4-5).

manuscritos en cartas, pareceres, discursos, memoriales e inclusive en el opúsculo del *Antídoto* compuesto por Juan de Jáuregui.

Aquello que en su momento habría de ser solamente un intercambio epistolar entre Góngora y sus críticos, a quienes pedía consejos y opiniones del novedoso estilo con el que componía sus obras,[199] se desbordó convirtiéndose en uno de los primeros ejercicios de reflexión filológica, entre integrantes del grupo de poetas seguidores de Góngora, otros tantos partidarios de Lope de Vega, y algunos de los más ínclitos lectores de la época.

A este respecto, Emilio Orozco, sin negar el protagonismo de Lope de Vega en esta polémica, señala que no hay certeza cronológica para indicar una fecha o un momento exacto que sean decisivos para señalar cuándo comenzó esta polémica en torno al poema gongorino.[200] Nosotros, de manera arriesgada, nos atrevemos a indicar que estas discusiones críticas convertidas en opúsculos, memoriales, cartas, y en el caso de nuestro autor en un "antídoto", debieron surgir de manera inmediata al momento en que comenzó la transmisión manuscrita de este poema, momento en que Lope ya capitaneaba un grupo de poetas, aquellos a quienes Góngora llamaba los partidarios de la claridad.[201] Completando este comentario, las palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo nos sirven para ilusttrar que esta polémica se nutrió por seis grupos literarios que se opusieron a la modernidad de la lengua y de los versos que caracterizan las obras de Luis de Góngora:

> La oposición más formal y científica contra Góngora salió de seis agrupaciones literarias. En nombre de los humanistas amadores de la poesía griega y latina, le respondieron Pedro

[199] Como ilustra MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: "Cuando Góngora acababa de componer las *Soledades* y el *Polifemo*, que circularon manuscritos mucho tiempo antes de hacer sudar las prensas, quiso abroquelarse con el parecer de los más doctos y respetados varones de su tiempo, y acudió en fingida demanda de consejo al oráculo de aquella edad" (*Historia de las ideas estéticas en España*, t. II, *Siglos XVI y XVII*, Casa de Antonio Perez, Madrid, 1884, p. 32).

[200] Cfr. EMILIO OROZCO, "Lope ataca las *Soledades*", *Revista de Filología Española*, vol. 49, n. 1/4 (1966), pp. 2-3.

[201] Cfr. INMACULADA FERRER, Prólogo a JUAN DE JÁUREGUI, *Obras* t. II, p. X *ss*.

> de Valencia y Cascales; en nombre de la escuela sevillana, modificada por el influjo italiano, Jáuregui; en nombre de la escuela nacional y popular, Lope de Vega; en nombre de los conceptistas, Quevedo; en nombre de la escuela lusitana, Faria y Sousa, que no aceptaba á ver sino en Camoes el tipo de la perfección épica y lírica.[202]

Pedro de Valencia parece haber sido el primero en criticar el *Polifemo* y la primera *Soledad*, cuestión que se aprecia al menos por dos testimonios que aún se conservan. Parece ser, según las palabras del humanista, que el propio Góngora fue quien le pidió la crítica, como ilustra Muriel Elvira: "consciente de la novedad de su poema, quiso conocer la valoración de algunos de los mejores lectores de su tiempo, antes de difundirlo en la Corte. Mandó primero las *Soledades* al humanista Pedro de Valencia",[203] quien escribió dos cartas. En la primera, que sirvió de borrador, texto que al parecer Góngora no recibió, se lee:

> Es mui ordinario en los q*ue* pueden mucho co*n* fuerças naturales usar d'ellas impetuosam*ente*, con libertad i sin cuidado, como de cosa q*ue* se la tienen de cosecha, i no querer rendirse a reglas ni trabajar ni limitarse. Estos suelen, aun qua*n*do resbalan i se despeñan, parecer bien, conforme a aquel verso de un trágico q*ue* trae Dionisio Longino: Es culpa generosa de un gran resbalon. D'estas culpas generosas hallo yo en estas dos poesías de V. M. algunas q*ue* nascen de descuido, pero más me desatentan otras de demasiado cuidado, q*ue* son las q*ue* proceden de afectación de hincharse i dezir extrañezas i grandezas, o por buscar gracias i agudezas i otros affeites ambiciosos i pueriles (o juveniles a lo menos) q*ue* afloran i enfrían o afean. Estos ornatos deseo mucho q*ue* deseche i aborrezca con asco V. M., q*ue* desfiguran lo bello i nativo i heroicam*ente* resplandeciente de su natural, que solía parecer sencillo, liso, desnudo i claro como verdadero, i aora, por apartarse del todo del estilo de las burlas i juegos, huye también de las virtudes i de las musas i de las Gracias q*ue* tiene propias, i se dessemeja i escurece de propósitos, que apenas yo le alcanço a entender en muchas partes. Virtud del dezir es la claridad, i mui grande virtud, i una de las cosas pa*ra* q*ue* manda Horacio detener en casa nueve años las poesías antes de publicarlas es pa*ra* enmendar los lugares oscuros.[204]

---

[202] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, p. 32.

[203] MURIEL ELVIRA, Introducción a *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades, a instancia de su autor* ed. de M. Elvira, Université de la Sorbonne, Paris, 2015. (Edición electrónica: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer.).

[204] BLANCA PERIÑÁN, "Una vez más la carta de Pedro de Valencia", en BLANCA PERIÑÁN, GUIDO MANCINI e GUIDO GUAZZELLI (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Giardini, Pisa, 1989, pp. 447-467 (subrayados y cursivas del original). Cfr. también MANUEL PÉREZ LÓPEZ (ed.), "Cartas a Góngora en censura de sus poesías" en PEDRO DE VALENCIA, *Obras completas*, t. VI (*Escritos varios*) Jesús Ma. Nieto Ibáñez (coord.), Universidad de León, León, 2011, pp. 289-341.

La segunda versión de la misiva, que sí debió llegar a manos de Góngora, con las palabras matizadas de Pedro de Valencia, está fechada el 30 de junio de 1613.[205] El filósofo expresa que el novedoso estilo del poeta culto carece de claridad y excede en oscuridad; no obstante cada verso haya estado compuesto con la más sublime de las estéticas. El poeta cordobés debió leer en su momento:

> D'estas generosas travesuras hallo yo en las dos poesías *Polyphemo* i *Soledades*, i las llevo o dissimulo con gusto i admiración. Las q*ue* no devo dissimular, para cu*m*plir con el ma*n*dado i comisión de censura de V. M., son otras difere*n*tes, q*ue* nascen no del ingenio de V. M. sino de cuidado i afectación co*n*traria a su natural q*ue* por huir i alejarse mucho del antiguo estilo claro, liso i graciosos de q*ue* V.M. solía usar con excelencia en las materias menores, huye también de las virtudes y gracias q*ue* le son proprias, i no menos convenientes para las poesías más graves. Huye la claridad i escurece tanto q*ue* espanta de su leció*n* no solamente al vulgo profano sino a los q*ue* más presumen de sabidos en su aldea. También por estrañar i hacer más levantado el estilo usa trasponer los vocablos a lugares q*ue* no sufre la phrasis de la lengua castellana, i cae en el vicio que los artífices de Rhetórica llaman cacosyntheton o mala compositio. También, siguiendo esta novedad, usa de vocablos peregrinos Italianos, i otros todos Latinos, q*ue* los antiguos llamavan glossas, lenguas, i ahora llamamos assí a las interpretaciones de los tales i de todo lo oscuro.[206]

A pesar del reclamo, por la dificultad de la poesía, por las travesuras o las culpas generosas, según explica Blanca Periñán, al final, las censuras realizadas por el helenista, latinista y hebraísta "han de ser evaluadas en el contexto de una definición de la poesía de Góngora globalmente considerada por Valencia como una poesía «sublime», en el sentido teórico del término, la más elevada que escribir se puede, que obedece a las normas de una codificación riquísima y quizás poco conocida".[207]

Francisco Fernández de Córdoba, el abad de Rute, debió ser el segundo de los lectores a quien Góngora envió copia manuscrita de las *Soledades*, entre 1613 y 1614; y su juicio fue el siguiente:

---

[205] Cfr. CARMEN ESTEVE JAQUOLOT, "Un documento inédito de Pedro de Valencia", *Cuadernos de Filología Clásica*, n. 22, Universidad Complutense, Madrid,1989, pp. 333-339.

[206] *Apud* B. PERIÑÁN, art. cit., pp. 289-341.

[207] *Idem*.

> Pero nace en esta composición la oscuridad de la demasía de tropos y esquemas, paréntesis, aposiciones, contraposiciones, interposiciones, sinécdoques, metáforas, y otras figuras artificiosas y bizarras cada una de por sí, y a trechos y lugares convenientes, mas no para amontonadas […]. Dirá vuestra merced que sólo escribe para los doctos. Ya será eso conseguir sólo el fin menos principal, porque los doctos podrán bien deleitarse con este género y estilo de poesía, pero aprovecharse no, siendo de cosas que no deben ignorarlas. Demás de que, si a pocos se comunica, pierde la razón de bueno por dos razones: la primera, porque lo bueno de su naturaleza es comunicable a todos, según los filósofos; luego lo que no lo es no participa enteramente de lo bueno. La segunda, porque para que una cosa sea perfectamente buena ha de serlo en todas sus partes. Fáltale a esta obra, para ser digna del ingenio de vuestra merced […] la perspicuidad, que es bondad y requisito necesario en género de narración.[208]

El tercero de los lectores pudo ser Juan de Jáuregui, mas no hay información que pueda corroborar que Góngora lo hubiera considerado para que revisara sus versos. Pero en esta época –según Robert Jammes– Góngora y Jáuregui ya se habrían enemistado.[209] Los borradores de los poemas gongorinos podrían haber llegado a manos de nuestro poeta por otros medios: tal vez se los facilitó el mismo Fénix o el cuarto de los lectores, Pedro Díaz de Rivas, quien no solamente dedicó críticas, comentarios y observaciones a los poemas gongorinos, sino que también en sus *Discursos apologéticos*, respondió de forma igualmente crítica a la preceptiva de Jáuregui en su *Examen del Antídoto*.[210]

Un quinto lector, también importante para la polémica y la crítica gongorina, fue Martín Vázquez Siruela,[211] y la lista de pensadores protagonistas de este momento de debate, reflexión y análisis continuaría casi *ad infinitum.*

---

[208] FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, *Parecer*, fol. 136v. Este pensador de la época realizó un *Examen del* Antídoto o *Apología por las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor del* Antídoto, el cual puede consultarse en el Apéndice VII en MIGUEL ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, Tipografía de la Revista de Archivos / R.A.E., Madrid, 1925, pp. 400-467.

[209] Cfr. ROBERT JAMMES, "L' «Antidote» de Jáuregui annoté par les amis de Gongora", *Bulletin Hispanique*, t. 64, 3-4, 1962, pp. 193-215. Citado en LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 2016, p. 144.

[210] Cfr. EUNICE JOINER GATES, *Documentos gongorinos*, COLMEX, México, 1960.

[211] La Biblioteca Nacional de España conserva, en el Inventario general de manuscritos con la signatura mms. /3893, un tomo que contiene los *Comentarios y anotaciones a la obra de Luis de Góngora y de otros poetas latinos*, cuya autoría pertenece a Martín Vázquez Siruela, que en esas páginas se dedica a desentrañar las fuentes de inspiración para el poema mitológico del *Polifemo*, además de fijarse en las novedades estilísticas con las que Góngora compuso las *Soledades*.

Saiko Yoshida indica al respecto:

> En el inicio de la polémica, las opiniones propuestas por partidarios, dos amigos y un enemigo, son tan unánimes como simples. El hecho no es de extrañar cuando sabemos que los dos documentos posteriores a la *Censura* de Pedro de Valencia fueron escritos bajo influencia de ésta. Podríamos pensar que la base teórica de estos tres documentos la proporcionó Pedro de Valencia […]. La *Censura* de Pedro de Valencia se dirige primero a la oscuridad del texto, diciendo que la oscuridad nace del «cuidado i afectación». Luego señala en concreto los recursos problemáticos: los hipérbatos que usa el poeta […]; los neologismos y usos particulares de vocablos o partículas, también causantes de la oscuridad; las metáforas, unas atrevidas que guardan «la analogía i correspondencia que se requiere», otras fundadas «en alusiones burlescas i que no convienen a este estilo alto i materias graves».[212]

A pesar de que Góngora no hubiera considerado a Jáuregui como uno de sus lectores críticos, el autor sevillano también se convirtió en uno de los actores de esta polémica redactando un muy acucioso estudio, donde analizaba minuciosamente cada momento, desde la ambientación narrativa, las unidades sintácticas, y casi cada una de las palabras agrupadas entre los hipérbatos de los versos de la primera parte de las *Soledades*.

5.2. El "papel" de Jáuregui en la polémica contra Luis de Góngora

En comparación con los afamados críticos que respondieron epistolarmente al poeta cordobés, después de leer la *Soledad* primera cerca del año 1613, de Jáuregui no hay referencia alguna que pudiera identificarlo como intelectual reconocido, pues según lo poco que se conoce de su vida, para esta época tan sólo se le ubica como poeta-traductor, por la versión castellana del *Aminta*, y seguramente se le recuerda como uno de los participantes en la justa poética de 1609, en honor de Ignacio de Loyola. Como sea que fuere, Jáuregui atacó directamente el estilo de las obras del así considerado príncipe de los poetas

[212] SAIKO YOSHIDA, "Lógica de la Defensa. Posibles errores de los partidarios de Góngora", en ANTHONY CLOSE (ed.), *Edad de oro Cantabrigense. Actas VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana Vervuert/ AISO, Madrid, 2006, pp. 627-632.

castellanos, y conociendo los estudios críticos de los afamados intelectuales, concernientes a la *Soledad primera* y al *Polifemo*.

El propio Quevedo escribe versos que delatan la sospecha del judaísmo que pesaba sobre Góngora; se burla de su nariz y en unos versos célebres anuncia que va a embadurnar sus obras con el tocino de cerdo para que el poeta cordobés, si es de origen judío, se abstenga de mirarlas, de criticarlas, es decir, de encajar en ellas una salvaje dentellada: "Yo te untaré mis obras con tocino, / porque no me las muerdas, Gongorilla, / perro de los ingenios de Castilla".[213] Ésa fue una respuesta a los versos de Góngora que atacan a Quevedo: "Anacreonte español, no hay quien os tope".[214]

El texto de Jáuregui se presenta distinto de los otros, cuestión que se denota desde el título, notablemente cargado de ironía: *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderse de sí mismo*, como si el poema de Góngora fuese el veneno o la enfermedad en la lengua castellana contagiado por su autor. No nos sorprenda, como no era raro en su época, que en otros testimonios manuscritos de este texto jaureguiano, la segunda parte del título aparezca cambiado, como en el manuscrito 3965 de la BNE, donde el título del *Antídoto* se remata con la instrucción: "…*aplicado a don Luis de Góngora para deferenderse de sí mismo*".[215]

Según acota, de nueva cuenta, Saiko Yoshida, el texto de Jáuregui tiene la influencia de la carta de Pedro de Valencia y posiblemente del *Parecer* del Abad de Rute. En su texto Jáuregui descalifica y demerita el estilo moderno del lenguaje grecizante y *oscuro* del poema de Luis de Góngora.

---

[213] FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética* III parte I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 2001, p. 238.
[214] Véase, LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. cit., p. 275.
[215] Cfr. LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Soledades y poemas del mismo en defensa de las Soledades*, donde el *Antídoto* se extiende de los folios 74-129 del manuscrito 3965 de la BNE.

De acuerdo con Mercedes Blanco, el *Antídoto* pretende ser, más que una crítica, un reclamo de Jáuregui a Góngora por intentar escribir versos heroicos, cuando sólo debía dedicarse a escribir versos satíricos:

> Jáuregui, el más acre y agudo crítico de las *Soledades*, les reprocha –como también hará Cascales– […] la temeridad de meterse en un terreno para el que su autor carecía de toda competencia. Según estos censores, Góngora era el culpable de haber traspasado los umbrales de lo heroico, en vez de quedarse con lo suyo, las *nuage*, las burlas, usurpando torpemente una facultad entre todas ardua y ajena a su naturaleza […]. Si las *Soledades* […] son heroicas o intentan serlo, será forzosamente por su estilo, por los *verba*, puesto que las materias, las *res*, que tratan pecan de viles y frívolas.[216]

Roland Béhar indica que de todas las críticas que se escribieron de los textos gongorinos, la que tiene un cariz más violento, menos objetivo, que puede considerarse como "el primero de los ataques mayores contra Góngora fue el *Antídoto* […], donde Jáuregui perfiló la noción ciceroniana de oscuridad de las palabras y oscuridad de las cosas, distinción que Jáuregui reformula en la dicotomía *oscuridad* / *dificultad*".[217]

Estas cuestiones llamaron la atención de Lope de Vega, quien, al parecer, también se adhirió a esta polémica escribiéndole una misiva a Góngora. Es posible que este texto sea posterior al *Antídoto*; y si en realidad el autor fue Lope, el Fénix aprovechó los preceptos que celebró y aplaudió del texto jaureguiano. Haya sido Lope, o quién fuere, el autor de la misiva a Góngora, desde la *captatio benevolentiae* confiesa al autor de las *Soledades* que escribe en voz de una tercera persona, a quien describe como un soldado culto, de gustos refinados:

---

[216] MERCEDES BLANCO, "Góngora y el Quattrocento. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano", en ANTONIO AZAUSTRE GALIANA y SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA coords., *Compostela áurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, t. I, pp. 163-169.

[217] ROLAND BÉHAR, "La *cacocelía* como argumento en la polémica contra la oscuridad de la poesía", *Boletin Hispánico Helvético*, vol. XXV, 2015, pp. 151-166 *apud* JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, "Introducción" a J. DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, p. XII.

> Hallandose aqui en el mes de Sete[mbre]. pasando un cavallero soldado amigo mio, aficionado a buenas obras, a ombres estudiosos de ellas y a Vm. por estremos vio las *Soledades* que por ser Vm. las deseavan muchos, y lastimandose de que entre tantos amigos ninguno desengañase a Vm. le escribió una carta que pudiera ser principio pa. entender la verdad de lo que aca pasaba […]. Antes la comunicó con muchos suyos que en cosas de mayor importancia dan acertados pareceres, algunos aprobaron su determinación y yo quisiera que no la executara, porque si tengo a Vm. por aventajado en el estudio de la igualdad estoyca por serlo en la de la erudicion poética es mas conocido, y afirman tantos que esta tiene algo de furor divino y mucho del humano, que siempre temi avia de arrastrar a Vm. a rresponder enojado y satirico admitiendo mal el desengaño […]. Confieso a Vm. […] que el dueño de la carta me convenció con que dexasemos el aborrecimiento de verdades para señores y validos que traen algodones de lisonjas en las orejas.[218]

Luego, el autor, que según Orozco es Lope, prosigue con la narración de aquel soldado ignoto; señalando:

> él se fue a Nápoles […] y como su servidor y amigo del ausente e querido algunas veces satisfacer a Vm. en parte de su enojo sirviendo a los dos de componerlos […]. No he querido escusarme de decir a Vm. la ausencia de mi amigo pa. que por su silencio Vm. le juzgue de discortes ni falto de suficiencia pa. responder a tantos papeles como salen cada dia en su ofensa dél y en favor de las *Soledades* […]. Quiero decir a Vm. que aviendo comunicado muchos ombres de los que en nuestros tiempos mas han florecido en academias italianas siempre les e oydo alavar y envidiar muchos nra lengua […]. Imputando al ausente que uno de los defectos que en su carta opone a las *Soledades* es que Vm. no articula ni construye bien el romance, y pues en ella no ay palabras tales ni otras de que se pueda colegir, claro es que Vm. se lo conocía y le acusaba su conciencia pa. responder a esta objeción […], y en esto le debe mucho a Vm porque ya que se anticipó a manifestar las faltas, no se retiró de explicar los lugares mas dificultosos.[219]

¿Acaso habrá sido Lope quien dirigió a Góngora estas líneas, y aquel soldado ausente, en el nombre del cual escribía era Jáuregui? Mas, por los datos que se mencionan del amigo del autor de la carta –que gusta de buenos libros y estudios– parece que describiera con más exactitud a Cervantes que a cualquiera otro de los ingenios, que para entonces –*ca*. 1613– ya había vivido las atrocidades de la batalla de Lepanto (1571) y cinco

[218] *Apud*, E. OROZCO, art. cit., pp. 1-37.
[219] *Idem.*

años del cautiverio en Argel.[220] Aun así, el referente del militar mencionado, en la carta atribuida a Lope, podría dar a entender que aquel crítico procediera de la Compañía de Jesús, un dato que en Jáuregui se sospecha, por los motivos que llegó a plasmar en su obra pictórica, como expresamos con antelación al citar el soneto de Juan de Salinas.

Es posible que, para la época en que circuló las *Soledad* primera, Jáuregui ya gozara de cierta fama y renombre por la publicación castellana del *Aminta*, en Roma (1607), y a pesar de pertenecer a la academia sevillana, era partidario, como indica Menéndez y Pelayo, del grupo de los poetas de la claridad, capitaneado por Lope de Vega; que de haber escrito la carta que publica Emilio Orozco, revela en ella distintos pasajes que bien podrían estar inspirados y nutridos por el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* propuesto por Juan de Jáuregui.

José Manuel Rico García presenta, en la introducción de la edición que hizo del *Antìdoto*, una muy nutrida colección de al menos nueve códices manuscritos,[221] en tres de los cuales aparece el nombre de Jáuregui, mientras que los restantes circularon anónimos;[222] situación que no sorprende debido a que este tipo de textos, en la época, por lo general se transmitían sin firma o bajo un pseudónimo.

Debido a la polémica de la luz y la oscuridad, el nombre de Juan de Jáuregui y su *Antídoto* se mantuvieron como referentes del estudio y la crítica de la obra de Luis de Góngora. De las poéticas que se conocen de Jáuregui, ésta parece ser la que mayor atención

---

[220] Cfr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *La juventud de Cervantes: una vida en construcción*, Parte I, Edaf, Madrid, 2016.

[221] JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. LXII *ss.*

[222] Sólo por completar la información del editor más moderno del *Antídoto*, nos permitimos acotar información conservada en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (t. X, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 165, 227-228), que indica que la Biblioteca Nacional de España conserva sendas copias manuscritas del *Antídoto* en dos compendios dedicados a la obra del príncipe de los poetas: una en *Obras de Góngora y referente a él*, donde el *Antídoto* aparece entre los folios 224-298 (Mms/3726); y otra en el ya mencionado manuscrito 3965.

encontró, desde la época en la que circuló como manuscrito (*ca*. 1613 ó 1614) hasta entrado el siglo XXI, en principio porque ataca directamente a quien se consideró el mejor de los poetas españoles en uno de sus poemas más celebrados.

Tiempo después de que esta polémica crítica de los mayores poemas de Góngora menguara, Jáuregui, que fungía como encargado del *imprimatur* de la Corona y el Santo Oficio, como veremos, firmó la *Aprobación* para imprimir una edición del *Polifemo*, en 1628. Detalle irónico que la rúbrica de Jáuregui, el más aguerrido de los críticos de Góngora, apareciera en los preliminares aprobando y celebrando la maestría y creatividad de su "enemigo", autor del poema que celebra al enamorado cíclope y pastor, que veía la luz nuevamente, comentado por Pedro García Coronel.

5.2.1. Contenido del *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*

Mientras que los textos críticos de los intelectuales de la época, de principios del siglo XVII, se denominaron pareceres, opúsculos o memoriales, Juan de Jáuregui, por el contrario, define su texto con la categoría más genérica, tal vez la más sencilla, para referirse a las cartas manuscritas: simplemente le llama "papel", para terminar distinguiéndolo, en los folios finales, como otro *Memorial*. Situación meramente irónica, que desde el título logra desvelarse, pues pocos o ninguno de los escritos de la época se distinguen por llevar el sustantivo *Antídoto*. A este respecto, José Manuel Rico García expone en su estudio, siguiendo a Sebastián de Covarrubias, que "los componentes de la construcción del título se ajustan a los semas del término, que en su propia enunciación los comprende a todos: su acción contra lo apestado, contenida en el adjetivo *pestilente*, y su cualidad preservativa:

aplicado a su autor para deferenderle".[223]

Los distintos textos en contra y a favor del estilo de la poesía de Góngora se convirtieron en uno de los primeros debates críticos "modernos" entre la *claridad* del discurso frente a la *obscuridad* reflejada en el estilo culto que Góngora imprimió en sus poemas más destacados y conocidos. Pero a pesar de que los críticos indicaran que la poesía del cordobés tenía pasajes difíciles de entender, y en ocasiones ininteligibles, terminaban casi siempre con alguna frase encomiástica ante la labor creativa del poeta.

Completamente contrario al tono de los críticos que compusieron los primeros tratados del estudio de los versos de la *Soledad* primera, a la manera en la que lo hiciera Quevedo en sus puntillosos sonetos satíricos, Juan de Jáuregui, desde el inicio de su "papel", y con gran ironía, señala a Luis de Góngora:

> Aunque muchos honbres cuerdos i doctos dessean con buena intención desengañar a Vm. i aconsejarle no escriba *versos heroicos*, no lo quieren intentar: lo uno, porque desconfían de la enmienda; lo otro, por no trabar guerra con Vm. si recibe mal su consejo. Y Vm. no se desvanesca de que assí le huyan el rostro, que no se infiere de aý ninguna valentía suya.[224]

Como cualquier discurso, el *Antídoto* comienza con una *captatio benevolentiæ* y una exortacion a Luis de Góngora:

> quiero que lea Vm. este papel con alguna paciencia, que yo, el mínimo entre los que saben algo y el más conpassibo de Vm., me atrebo a persuadirle por evidentes causas que no nació para poeta concertado, ni lo sabe ser, ni escrevir versos en juicio i veras, por mengua de natural i por falta de estudio i arte.
>
> (*AJG*, *Idem*)

Pero remata con un tópico prologal, como señala José Manuel Rico García, al

---

[223] JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, "Introducción" a Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, p. XXV.

[224] JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* en *Documentos gongorinos*, intr. ed. y notas de Eunice Joiner Gates, COLMEX, México, 1960, p. 85 (En adelante, y cuando se requiera *AJG*, seguido del número de página).

indicar que la composición de este texto fue por encargo:[225]

> Solo confiesso que llebo inpacientissimamente ver estimadas las acciones de cada uno en más ni en menos de lo que merecen. Y no presumo de poeta ni de hazer ostentación, poca ni mucha, de ingenio i letras; sólo escribo estos renglones por particular comissión de algunos amigos.
>
> (*AJG*, *Idem*)

El texto de Jáuregui pretende guíar a Góngora entre las confusiones provocadas por el desorden contenido en el texto. Por ejemplo, muy al inicio el crítico subraya al poeta el mal acercamiento al ejercicio de la caza, en la dedicatoria que Góngora ofrece al Duque de Béjar:

> Debiese tanbién considerar aquella primera Apóstrofe en que Vm. se buelbe al Duque de Véjar (*sic*), començando: *O tú, que de venablos impedido*. Y prosigue con tan espantoso rumor que parece representar una tremenda batalla. El exercicio de la caça o montería es muy loable en Principes i Reyes; mas, en efecto, es sólo un entretenimiento i gusto no acción heroica en lo militar ni en los cibil.
>
> (*AJG*, 89-90)

Mas la explicación sobre la caza no es situación tan importante. En el momento en que Jáuregui entra en materia, ataca al autor de la historia peregrina:

> Si un honbre ultrajara a otros, desafiándolos en pública plaça a reñir con espada i capa, sin duda le aceptarían el desafío muchos. Pero si el tal retador señalase por armas sendos trapos cagados, nadie sería tan poco linpio que saliesse al certamen, ni le imputarían de cobardes quantos lo rehusasen. Assí, las mas veces dexan a Vm. por señor de el campo, viéndole enpuñar un soneto pedorro o merdoso i al menorete un Monóculo o Cagalarache.
>
> (*AJG*, *Idem*)

Pasaje que recuerda los cuartetos del soneto "De la jornada de Larache" (*ca*. 1610), donde Góngora alude al fracaso de Juan de Mendoza y Velasco al mando de la Armada española al desembarcar en el puerto de Lucus (Marruecos), en el primer soneto del grupo de poemas

[225] Véase JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, p. 33.

que configuran la *Conquista de Larache*:[226]

–¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?
–Señora tía, de Cagalarache,
–Sobrino, ¿y cuántos fuistes a Alfarache?
–Treinta soldados en tres mil galeras.

–¡Tanta gente? – Tomámoslo de veras.
–¿Desembarcastes, Juan? –¡Tarde, piache!,
que al dar un Santïago de azabache
dio la playa más moros que veneras.[227]

Juan Matas comenta a este propósito:

> Jáuregui no mentía cuando confesaba que había leído con mucha atención no sólo el gran poema de don Luis de Góngora, sino también el resto de su creación poética. De otra manera, difícilmente hubiera podido realizar su aguda crítica contra las *Soledades*. El envenenado opúsculo de Jáuregui rezumaba, sin duda, un profundo conocimiento del poema gongorino, que ponía de manifiesto el sagaz estudio al que lo había sometido a su autor.[228]

Jáuregui desentraña casi cada una de las partes de la *Soledad* de Góngora. desde el título:

> Vengamos, pues, a las últimas obras de Vm. y especialmente a las *Soledades*, que al fin, como la más reciente, devió de ser escripta con mejor acuerdo y con mas espirimentado juicio, y assí no adminten disculpa sus yerros. Y por seguir algún orden, aunque el escripto de Vm. sea tan desordenado, començaremos por su mismo título o inscripción, que hasta en eso erro Vm. llamándole inpropiamente *Soledades*, porque soledad es tanto como falta de conpañía, i no se dirá estar solo el que tuviere otro consigo. Vm. introduce en su obra legiones de serranas i pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre moço naufragante […]. Donde avía tanta vecindad de pueblos i toda aquella caterva que vaila, juega, canta i zapatea hasta caer ¿còmo diablos pudo llamarse soledad?
>
> (*AJG*, p. 86)

Páginas más adelante, Jáuregui resume la narración (fábula) del poema diciendo:

> Vamos luego a la traça de esta fábula o cuento, que no puede ser cosa más sin artificio i sin

[226] MARÍA DOLORES LÓPEZ ENAMORADO, *Larache a través de los textos. Un viaje por la literatura y la historia*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2004, p. 58*ss*.

[227] LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 2001, p. 179.

[228] JUAN MATAS CABALLERO, "Jáuregui, lector de Góngora. Entre la censura y la imitación", *Revista de Literatura*, tomo. 57, núm. 113, 1995, pp. 31-48.

> concierto, porque allí sale un mancebito, la principal figura que Vm. introduce, i no le da nombre. Éste fue al mar y vino de el mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirbe sino de mirón, i no dice cosas buena ni mala, ni despega su boca. Sólo haze una descortesía muy tacaña y un despropósito: que se olvida de su Dama ausente, que tantas querellas le costó salir de el mar, y se enamora de esotra labradora desposada en casa de su mismo padre, donde lo hospedaron cortésmente, sin que sirva aquello de nada al cuento, sino para echarlo más a perder.
>
> (*AJG*, pp. 87-88)

Pero además de la narración y las acciones del mancebito, como Jáuregui describe al personaje principal de las *Soledades*, nuestro autor subraya distintas inconsistencias y conceptos errados entre los versos de Góngora. Como ejemplo mostramos parte del momento en que Jáuregui corrige al poeta cordobés, cuando ilustra las referencias astronómicas, y el uso de la brújula utilizadas en la navegación. En palabras del crítico sevillano, contrastando con el texto gongorino se lee:

> Otras proposiciones que tiene Vm. de el todo falsas, como dezir que la piedra imán se buelbe a la estrella que más luce en el cielo, entendida por la estrella de el Norte
>
> Tal piedra
> solicita el que más brilla diamante
> en la nocturan capa de la espera.
>
> Contradize a la verdad, porque la estrella que los marineros siguen, más vezina al Polo Ártico de la Ossa Menor, no es la que más luce i brilla, antes lucen más que ella todos los Planetas i los Astros […]. Vm. dize que la nave es *vaga Clicie de el viento*. La flor en que se convirtió Clicia (que es el helyotropo o girasol) sienpre se va bolviendo hacia el rostro de el sol, a quien mira i busca todas las oras del día; i la nave lo haze al rebés, porque no camina hacia el rostro de el viento, antes huye de el i le buelbe las espaladas i la popa.[229]
>
> (*AJG*, pp. 93-94)

Eunice Joiner Gates inserta esta explicación de Jáuregui a Góngora, donde además de mostrar estos *errores*, términos inexactos o cultos desatinos aunados al estilo de composición del poema, son la causa para que Jáuregui recomiende a Góngora que se acerque a autores clásicos, como Horacio Flacco y Virgilio, o que se fije en poetas

[229] Cursivas del original.

castellanos de la talla de Garcilasso o Don Pedro de Toledo y en los italianos Dante, Petrarca y Tasso, y otros tantos que manejan la poesía con términos comprensibles a primera lectura, y sin caer en confusiones, no obstante la profundidad de sus versos; como en el momento en que Góngora intenta ubicar al náufrago con las constelaciones del cielo estrellado (*AJG*, p. 90).

Igualmente, la parte central del *Antídoto*, donde prácticamente se resume la importancia de este "papel", es cuando el crítico, además de informar que leyó los opúsculos de los demás intelectuales dedicados a la *Soledad*, subraya la importancia de la lógica del uso de las palabras y de los conceptos, no importando que el estilo complique la sintaxis:

> Bien podríamos no hablar de la obscuridad confusa i ciega de todas las *Soledades*, suponiéndola como cosa creída i vista de todos i tan conocida de el que más defiende a Vm. pero caso es digno de ponderación que apenas ay período que nos descubra enteramente el intento de su autor. aun si allí se tratan pensamientos exquisitos i sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la obscuridad; pero que diciendo puras frizoneras, i hablando de gallos i gallinas, de pan i mançanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña i la dureça de el dezir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es braba fuerça de escabrosidad i bronco estilo! No se entienda por esto que a pesar de Vm. no entendemos quanto quiso dezir, aunque no lo dize, si bien se encuentran partes donde por largo espacio no alcança la más profunda meditación a darles fondo.
>
> (*AJG*, 96-97)

Tesis que bien pudo surgir de la preceptiva de Quintiliano, cuando el escritor latino informa:

> A alguno le parecerá que las palabras que dan á entender más de los que suenan, pertenecen á la claridad porque ayudan para la inteligencia de la cosa; pero á mí no: parece que estas palabras *enfáticas* miran más el adorno; como quiera que explican la cosa con más energía. Por lo que mira a la obscuridad, esta se halla en las palabras que no están en uso; como si alguno anduviere en busca de los términos que se hallan en las Memorias de los pontífices, en las fórmulas de las alianzas antiguas y autores más rancios para hablar de un modo que ninguno le entienda. Algunos afectan tal erudición para manifestar que solos ellos saben ciertas cosas. A otros los deslumbran ciertos términos provinciales y peculiares de las artes

> […], términos que que deben omitirse delante de quien no los entienden o necesitan de interpretación […]. Pero la obscuridad principalmente debe evitarse en el contexto del lenguaje y en lo prolongado de él […]. Por tanto, ni sea tan largo que no se nos escape el sentido de la oración, ni tan pesado por el trastorno de las voces que haya hipérbaton. (VII, II)[230]

Jáuregui subraya a Góngora la dificultad del nuevo estilo que está utilizando en su composición. Estilo tan complejo que Jáuregui llega a confesarle lo que ningún otro crítico dijo: que a nadie le ha gustado la *Soledad*, y que no hay persona que haya leído un folio completo del poema teniendo certidumbre de haber entendido aquello que leyó:

> Ciertos amigos de Vm., viéndose atribulados en la disculpa de estos versos, han deseado que siquiera alabemos en ellas la manerota de el dezir i su novedad. Es menester advertir que la novedad en tanto es loable, en quando es grata i apacible al gusto de muchos o a los mejores. Este nuebo estilo de Vm. es tan cotrario al gusto de todos, que ningún esforçado ánimo ha podido leer quatro colunas de versos sin estrujada angustia de coraçon […]. Su intento de Vm. aquí fue escrevir versos de altíssimo lenguaje, grandólocos i heroicos. El que mejor hizo esto fue Virgilio; pues cotejando su estilo con el de Vm. est tan diferente que cualquier español con dos marevedís de granática entenderá fácilmente los versos de Virgilio, i los de Vm., con ser en su lengua vulgar, no los entenderá ni aun con dificultad.
> (*AJG*, 96, 97)

Después de estos comentarios, Jáuregui se dedicará a analizar y escudriñar casi cada una de las tiradas de versos. Reclama a Góngora el mal uso de la sinalefa y sobre todo lo tacha de ser un poeta sordo, que no logra darle a sus versos ni la musicalidad ni el ritmo necesarios para que tengan la necesaria armonía, de la cual carecen.

Góngora después de leer las sentencias emitidas en el *Antídoto*, en los pareceres, en los memoriales y en los varios discursos, donde distintos autores trataron el estilo de su poesía, contestó con dos sonetos satíricos: uno, "A los que dijeron contra las *Soledades*" (1613), que según Biruté Ciplijauskaité "se escribió al salir y ser atacada la *Soledad*

[230] MARCO FABIO QUINTILIANO, *Instituciones oratorias* (VII, II), trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sander, Imprenta de Perlado Páez y Compañía (Sucesores de Hernando), t. II, 1916, pp. 33-34.

Primera. Está construido como alegoría y equívoco a la vez":[231]

Con poca luz y menos disciplina
(al voto de un muy crítico y muy lego)
salió en Madrid la *Soledad*, y luego
a Palacio con lento pie camina.

Las puertas le cerró de la Latina
quien duerme en español y sueña en griego
pedante gofo, que, de pasión ciego,
la suya reza, y calla la divina.

Del viento es el pendón pompa ligera.
No hay paso concedido a mayor gloria,
ni voz que no la acusen de extranjera.

Gastando, pues, en tanto la memoria
ajena invidia más que propria cera,
por el Carmen la lleva a la Victoria.[232]

Y otro, "De los que censuraron su *Polifemo*" (*ca*. 1615): [233]

Pisó las calles de Madrid el fiero
monóculo galán de Galatea,
y cual suele tejer bárbara aldea
soga de gozques contra forastero,

rígido un bachiller, otro severo,
(crítica turba al fin, si no pigmea)
su diente afila y su veneno emplea
en el disforme cíclope cabrero.

A pesar del lucero de su frente,
le hacen oscuro, y él en dos razones,
que en dos truenos libró de su Occidente:

"Si quieren", respondió, "los pedantones
luz nueva en hemisferio diferente,
den su memorial a mis calzones".[234]

---

[231] Nota de B. CIPLIJAUSKAITÉ en LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, p. 279.

[232] L. DE GÓNGORA, *idem*.

[233] Uno de ellos, Francisco de Quevedo, quien cerca de 1613 escribió un soneto "Contra D. Luis de Góngora y su poesía", cuyo inicio prácticamente es una crítica y ataque: "Este cíclope, no siciliano, / del microcosmo sí, orbe postrero; / esta antípoda faz, cuyo hemisfero / zona divide en término italiano" (F. DE QUEVEDO, *Obra poética* III (parte I), p. 240.

[234] L. DE GÓNGORA, *Sonetos completos.*, p. 197.

Desde que el *Antídoto* comenzó a circular manuscrito entre los poetas y los cortesanos, se convirtió en una de las guías más importantes para seguir la lectura de las *Soledades*, pues además de las críticas y las descalificaciones dirigidas al poeta cordobés, aparecen los comentarios de Jáuregui, que por una parte pretenden corregir y mostrar a Góngora los senderos por los que se pierde su náufrago personaje; pero por otro lado se convierten también en las palabras que iluminan el camino oscurecido por la rebuscada retórica *culta* del poeta.

5.3. Jáuregui preceptista y el *Discurso poético*

La preceptiva de Juan de Jáuregui, el *Discurso poético* [que] *advierte el desorden y engaño de algunos textos*, se imprimió por primera vez en 1624, posiblemente nueve o diez años después de que el *Antídoto* corriera de mano en mano entre estudiosos y hombres de la corte. Debido a los temas tratados entre ambas preceptivas, no sería extraño pensar que entre la composición de una y la culminación de la otra poco tiempo hubiera pasado. Ejemplo de esto, el biógrafo de Jáuregui indica sin temor a equivocarse: "… Falta determinar en qué orden las escribió [Jáuregui]. Á mi juicio es indudable que el *Antídoto* y el *Discurso* son trabajos escritos al mismo tiempo."[235]

El *Discurso poético* es un texto en el que el traductor y crítico hispalense continuó con sus reflexiones sobre la oscuridad y la modernidad de la lengua castellana empleada en la poesía. Contrariamente a la transmisión manuscrita del *Antídoto*, el *Discurso* se difundió

[235] JOSÉ JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, csic, Madrid, 1899, p. 36; véase también JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, p. XX.

en impresos algunas semanas después del poema que Jáuregui dedicó al mito de *Orfeo*,[236] siendo la imprenta de Iuan Gonçalez, en Madrid, el lugar donde sendos textos, dedicados al conde de Olivares Gaspar de Guzmán, vieran la luz editorial. El motivo principal por el cual Jáuregui escribió esta preceptiva fue por su preocupación ante la modernidad y las transformaciones que ocurrían con el español; y aunque no expresa una crítica directa en contra de los modernizadores de la lengua y la poesía, como en los momentos en que escribió el *Antídoto*, con las sutiles palabras de la dedicatoria al conde de Olivares, Jáuregui no deja de lado la postura crítica contra el estilo *obscuro* con el cual están compuestos poemas como las *Soledades*:

> La entereza i buen lustre de nuestra Lengua padece en manos de muchos, que por no conocerla, no la respetan; i creyendo que la enriquecen, la descomponen. I si algunos con brio o con enojo an salido a reñir esta demasia; yà que el zelo sea razonable, no basta èl solo para conseguir las empresas. Visto è discursos inútiles, que valiéndose de dotrinas vulgares alfin no penetran la materia, ni aun la reconocen por peregrina i dificil, i que niega dignamente tratarse sin desenvolver en el arte lo exquisito i lo intimo, abriendo camino a la perfeccion de los versos. Mi intento, Señor, à sido levantar trofeos a la Verdad, por si fuere vista su luz.[237]

Melchora Romanos, en su edición del *Discurso* de Jáuregui, nos explica que "el *Discurso poético*, publicado en 1624, se encuentra algo distanciado en el tiempo de los más violentos ataques a Góngora, y es un intento de alcanzar una posición intermedia entre las dos posiciones en pugna de la ya generalizada guerra de los estilos poéticos: nueva poesía o poesía culta contra la poesía clara".[238]

---

[236] A este respecto, la situación temporal de la publicación de una y otra obras de Jáuregui se resume en una frase de Melchora Romanos, cuando la estudiosa indica que la preceptiva y el poema mitológico fueron "dados a la luz con tan escaso intervalo que el *discurso* carece de aprobaciones por darse las mismas en el *Orfeo*". MELCHORA ROMANOS, "Prólogo" a JUAN DE JÁUREGUI, *Discurso poético*, ed. M. Romanos, Editora Nacional, Madrid, 1978, p. 21. Véase también FELIPE B. PEDRAZA, "Prólogo" a JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengva castellana, a la décima musa*, (facsímil) Ara Iovis, Aranjuez, 1991, p. VIII.

[237] JUAN DE JÁUREGUI, "Al excelentissimo conde", *Discurso poético*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624, preliminares.

[238] M. ROMANOS, "Prólogo" a J. DE JÁUREGUI, *Discurso poètico*, p. 10.

Continuando con la temática propia del opúsculo crítico (segundo en importancia) de Juan de Jáuregui, podemos apreciar que desde la época en que nuestro autor lo estaba elaborando, ya había comentarios, críticas y breves anuncios de aquello que Jáuregui preparaba para finales de 1624. Ejemplo de esto, Tomás Tamayo de Vargas, en las *Anotaciones* a la *Obra* de Garcilaso (1622) da a conocer que Jáuregui estaba diseñando la preceptiva, que en su momento llevaría el título de *Arte poética* (pero que se conocerá como el *Discurso poético*): "admirado en Italia aun en su tierna edad, y ya en toda Europa por sus escritos, Don Juan de Jáuregui […] ilustra en la *Arte poética* que para dar colmadamente a nuestra nación lo que hasta ahora no ha tenido, está trabajando a imitación de Aristóteles y de Julio Cesar".[239]

Tamayo de Vargas menciona a dos de los ínclitos autores clásicos en quienes se sustentan las bases de la retórica y la poética. Creemos que tanto para la redacción de su *Discurso* y para la preparación del *Antídoto*, Jáuregui, además de utilizar las preceptivas de los autores señalados por el comentador de la obra de Garci Lasso, utilizó también los preceptos de otro autor clásico, procedente, al igual que Lucano, de las tierras romanas de Hispania: Quintiliano (*ca*. 35- *ca*. 95), quien, como vimos con antelación, trata en el octavo libro de su *Instituciones oratorias* el tema de la claridad contra la obscuridad en el discurso. De ahí que el programa del *Discurso* jaureguiano oriente su objetivo a estudiar tanto la claridad como la persuasión, como el propio autor indica:

> Es pues la suma de mi persuasion, que el intento original de los autores propuestos, en su primera raíz es loable: porque sin duda los mueve un aliento i espiritu de ostentarse bizarros i grandes: mas engañados al elegir los medios yerran en la execucion, tan que los efectos

[239] THOMAS TAMAYO DE VARGAS, *Anotaciones á Garci-Lasso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, por Luis Sánchez, Madrid, 1622, fol. 21. *apud* BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. IV, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889, pp. 1309-1310 (texto que puede encontrarse con la signatura R/5985 en la Biblioteca Nacional de España).

son vituperables, i justamente aborrecidos; no en parte alguna utiles, antes en estremo dañosos a nuestra lengua i patria, introduziendose en ella tal linage de escritos y versos. Este sentimiento seguirè con la esplicacion, en las breves hojas de este cuaderno, diuidido en seis partes, o capítulos:

1. *Las causas del desorden, i su definicion*
2. *Los engañosos medios con que se yerra*
3. *La molesta frecuencia de nouedades*
4. *Los daños que resultan, i porquè modos*
5. *El viscio de la desigualdad, i sus engaños*
6. *La oscuridad, i sus dificultades*[240]

Entre la realización e impresión de una y otra poética (el *Antídoto* y el *Discurso*) pasaron aproximadamente diez años. Tanto Martha Elena Venier como Melchora Romanos afirman que la formulación de los preceptos de Jáuregui, que van desde el análisis del desorden en el texto hasta la claridad contra la obscuridad en el discurso, siguiendo a Quintiliano, como aparecen en la enumeración pueden verse puestas en práctica en cada uno de sus textos creativos: desde las traducciones que aparecen en el volumen de las *Rimas*, varios de los poemas sueltos y uno que otro repartido en una miscelánea de impresos; además de la versión española del *Aminta* de Tasso, la de la Guerra Civil que se narra en la *Farsalia* de Lucano; e incluso corresponde a sus teorías literarias la renovación de la tradición mitológica que pone en práctica en el *Orfeo*. A este respecto, citamos la opinión de Martha Elena Venier:

> El contenido del *Discurso*, leído a la par del *Antídoto*, parece más cuestión de sentido común sobre "el estilo mayor", accesible sólo al que sabe, más bien matizada la polémica con testimonios clásicos, no excesivos, sino al punto. Para que el lector no se llame a engaño, discurre en el capítulo sexto sobre la oscuridad o lo que se supone tal […]. El juego ingenioso de claridad y *perspicuitas* tiene un problema, pues lo que puede ser antítesis, oscuridad-transparencia, es, en su opinión, esencia de lo no común, de lo que suspende, de la poesía más alta.[241]

---

[240] J. DE JÁUREGUI, *Discurso poético*, Por Ivan Gonçalez, Madrid, 1624, fols. 1v.-2r. (cursivas del original)

[241] MARTHA ELENA VENIER, "El *Orfeo* de Jáuregui", *Lexis* XXXVIII (1) 2014, pp. 207-216 (cursivas del original).

Por su parte, Melchora Romanos ilustra cómo Jáuregui quería provocar, de nueva cuenta, como hiciera ya con el *Antídoto*, a los poetas áureos, publicando, después del poema mitológico del tracio Orfeo, el *Discurso*:

> La reacción no se hizo esperar, pues ni bien aparece su poema se desata una pequeña batalla que se inserta como una pieza más dentro de la guerra generalizada de los estilos. El grupo capitaneado por Lope se considera traicionado y reacciona con verdadera violencia, y así al poco tiempo aparece en Madrid el *Orfeo en lengua castellana* del Licenciado Juan Pérez de Montalbán, aunque todo hace suponer que el verdadero autor es Lope de Vega.[242]

Las respuestas de los contemporáneos de Jáuregui no se hicieron esperar. Si diez años antes, todas las críticas positivas y negativas habían iluminado a Góngora y su poesía, esta vez los integrantes de ambos grupos: los así llamados despectivamente culteranos, y los claríficos, se volcaron en contra de un sólo hombre, de su preceptiva y de su poema dedicado al relato mítico de Orfeo. Inmaculada Ferrer explica: "El resultado fue que no gustó ni a unos ni a otros. Lope se rasgó las vestiduras, y de su grupo salieron multitud de sátiras" como la décima que José María de Cossío atribuye a Lope de Vega, "Al *Discurso poético* de D. Juan":

> En vos, de vos, don Juan, veo
> la contradicción mayor,
> pues si en el *Discurso* actor,
> en la *Fábula* sois reo.
> No hay en cuanto vuestro leo
> primor por qué presumáis,
> pues si algo en prosa acertáis,
> en verso lo confundís:
> o enseñad como escribís
> o escribid como enseñáis.[243]

Parecería indicar que después de estos momentos, Jáuregui estaría solo sin

[242] M. ROMANOS, "Prólogo" a J. DE JÁUREGUI *Discurso poético*, p. 21.

[243] JUAN DE JÁUREGUI, *Obras* t. II, ed. Inmaculada Ferrer, p. IX (cursivas del original) *apud* J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico*, p. 39 *apud* JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 413.

pertenencia a bando alguno, pues ni el grupo de poetas capitaneados por Lope, ni los conceptistas, ni aquellos que seguían a Góngora dejaron de atacar al preceptista o al poeta, mucho menos al *Discurso poético*, por la existencia del *Orfeo*, poema de corte cultista, grecizante: *culterano*; un poema que, por su composición –según los contemporáneos de Jáuregui, y uno que otro crítico– contradice la postura elegida en el momento de redactar el *Antídoto* contra Góngora y criticar el estilo con el que se compuso la *Soledad* primera, sin olvidar la crítica a los preceptos que se conservan en el *Discurso poético*, texto que, según el subtítulo que le añadió nuestro pensador, "advierte el desorden y engaño de algunos textos", como lo señala en el segundo capítulo:

> Pierdese pues el poeta i engañase en varias maneras: destas basta advertir ahora las mas notables […]: i sea la primera el aborrecimiento de las palabras comunes. Es cierto que el estilo poetico deve huir las dicciones humildes, i usar las mas apartadas de la plebe […]. Saben esto nuestros poetas, o anlo oido dezir: i llenos de furiosa afectación, no solo buscan vozes remotas de la plebe, sino del todo ignoradas en nuestra lengua i traídas en abundancia de las agenas. Aritoteles dixo a sus Griegos en la poética [:] *Las palabras de otras lenguas competen al estilo eroico* […]. Ignorancia seria, que atenidos a este precepto, usassemos en poesia castellana mixtura de vozes Latinas, Italianas, Francesas o Tudescas: seria abusar torpemente de la permisión del Filosofo, i calumniarle sin causa.[244]

Palabras que bien podrían corresponderse con el texto del *Antídoto contra las soledades*, cuando Jáuregui indica a Góngora que entre sus periodos sintácticos hizo que el mancebito se perdiera en un laberinto de palabras elevadas entremezcladas con términos comunes, según el preceptista, cercanos a los niveles bajos de la lengua castellana, además de entremezclar formas sintácticas del latín, y de otras lenguas como el italiano; Jáuregui apunta en la preceptiva dedicada al estudio de las *Soledades*, como señala en el *Antídoto*:

> Mas tanbién sabemos que ninguna Poesía admite menos libertades que la española. Váyanse a syncopar nuestras dicciones o removellas, como el italiano, que ya dize *dispetto*, ya *despitto*.

[244] J. DE JÁUREGUI, *Discurso poético*, 1624, fol. 5v.

Petrarcha:

Per disfogar il suo acerbo despitto.[245]

Tanbién dicen simile, i quando se les antoja lo alargan como en la Hierusalem:

Mai non se mostra a se stessa simile.

Tanbién altera este lenguaje o esta lengua, i las otras, el orden de la locución con trasposiciones i travesuras que a nosotros son vedadas: de manera que a la Poesía castellana, conparada a las demás sin duda pueden aplicarse dos versos de Marcial:

Nobis non licet ese tam dissentis,
qui Musas colimus severiores.

Vm. no sólo desprecia la severidad de nuestra poca licencia, mas excede a quantas usaron los más atrevidos poetas de el mundo en todas las lenguas, sin parecerse en sus versos a ninguno de todos ellos.

(*AJG*, pp. 97-98.)

La transmisión editorial del *Discurso poético* podemos imaginarnos que fuera menor, en comparación con la del *Antídoto*. En formato manuscrito solamente se tiene el registro del testimonio conservado por la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss/3980, que parece proceder directamente de la mano de Jáuregui, del cual se deriva el impreso de la *editio princeps* de 1624;[246] que sirvió para la formación de las ediciones modernas, a partir de la que añade José Jordán de Urríes en el apéndice de la tan citada *Biografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*; y la reedición "extractada" que se encuentra en el segundo tomo de *Las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo.[247] Sin olvidarnos de publicaciones más modernas, como la edición paleográfica de

[245] En el momento en que Jáuregui repite estos dos conceptos "dispetto y despitto" lo hace, por un lado demostrando su conocimiento en la cultura italiana, pero la ortografía cambia entre uno y otro. Podemos pensar que el primero de los conceptos continene una variante, un error de quien copió el texto jaureguiano antes de su edición, pues lo correcto debe ser *dispitto*, que procede de la *Commedia* de Dante; por ejemplo, en el canto X, del *Inferno*, dice "ed el s'ergea col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno in gran dispitto" (DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, a cura di Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano, 1987, p. 76), mientras que en las *Rime* de Petrarca, en el soneto LXXXI, se llega a leer la cita que Jáuregui propone: "Per *isfogare* il suo acerbo despitto" (FRANCESCO PETRARCA, *RIME. RERUM VULGARUM* FRAGMENTA, J. H. Ed. Heitz, Strassburg, 1907, pp. 104-105).

[246] Hay al menos dos copias conservadas de este impreso. Una en la Library of the University at Illinois at Urbana-Champaign, con la signatura IUA 07188. Y otra en la Biblioteca de la Universitat Rovina I Virgili de Tarragona, con la localización R186-2.

[247] M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, pp. 507-518.

Antonio Pérez Gómez,[248] la que citamos de Melchora Romanos,[249] o aquella que llevó a Jáuregui a la modernidad del Internet, cuya publicación estuvo a cargo del grupo de estudiosos dirigido por Mercedes Blanco.[250]

Gracias a la investigación de Melchora Romanos se sabe que el *Discurso* se publicó después del *Orfeo*, y que ambas composiciones jaureguianas comparten los textos preliminares: la "suma de tassa" y la "de privilegio", las aprobaciones firmadas por el doctor Francisco Sánchez de Villanueva y por el maestro Joseph de Valdivielso, además de la dedicatoria que Jáuregui escribe a don Gaspar de Guzmán, el conde de Olivares y Sumilier de Corps.

5.4. Quevedo contra Jáuregui

Aquellos estudiosos que se han acercado a la vida de Francisco de Quevedo, han notado que además de la animadversión literaria que tenía contra Luis de Góngora, el nombre de Jáuregui aparece en sus documentos como si fuera uno de sus adversarios. Inclusive, hay quien asegura que el verdadero enemigo de nuestro poeta y traductor no fue el príncipe de los poetas, sino aquel madrileño conceptista que ostentaba el hábito de la Orden de Santiago. El texto teatral de Juan de Jáuregui, titulado *El retraído*, publicado aproximadamente en 1635, es su respuesta y defensa contra Quevedo. James O. Crosby y Luis Astrana han entendido, a partir de ciertos argumentos propuestos en el libreto teatral, que entre Jáuregui y Quevedo existía cierta tensión, e inclusive una declarada enemistad. Resulta que en los parlamentos de *El retraído*, el crítico sevillano se defendía de los

[248] J. JÁUREGUI, *Discurso poético*, ed. Antonio Pérez Gómez, La fonte que mana y corre, Valencia, 1957.

[249] J. JÁUREGUI, *Discurso poético*, ed. Melchora Romanos, Editora Nacional, Madrid, 1978.

[250] Desde 2016 es posible consultar este texto en un repositorio digital de la Université de la Sorbonne. Cfr. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico.

embates que el poeta conceptista desató en *La perinola* (1632) contra él, y contra su tomo misceláneo de *Rimas* sacras y profanas, acompañadas de otras obras. Como indica José Manuel Rico García:

> El primer desaire cierto, si bien discreto, del que tenemos noticia es el que infringe Quevedo a Jáuregui en *La perinola.* La pieza debió de ser rescatada después del verano de 1629. Quevedo parodiaba en ella un género en boga por entonces, las misceláneas, las obras que entremezclaban contenidos varios y géneros diversos. Sólo un año después de este remedo burlesco apareció el *Para todos* del comediógrafo que anduvo siempre a la sombra de Lope [Juan Pérez de Montalbán].[251]

No obstante que *La perinola* fuese un texto escrito *ex profeso* para criticar uno de los libros de Juan Pérez de Montalbán, discípulo de Lope de Vega, Quevedo no desaprovechó los folios para lanzar alguno que otro comentario despectivo en contra de otros escritores de la época:

> Y pudiera Valdivieso[252] borrar esto, y fuera mejor que escribir una aprobación muy estudiada de *tiquis-miquis*, tan graciosa como decir estas palabras en su aprobación: 'Y el doctor Montalbán con desembarazo bienhechor, en beneficio común, a lo sol, se da a todos: cláusula de la oración de Alceo'. Mas miremos por la honra de Alceo, que él no llegará a decir 'haciéndose todas las cosas para todos', como a diferentes luces de sí mismo lo dijo el Sagrado Doctor de las gentes [Montalbán]. Caro le cuesta al buen Valdivieso el pagar a el Montalbanco citarle y darle margen de aposento. Y si él viera que está citado con los propios requisitos Roa, Orejuela, Barbadillo, Jáuregui, Quintana, Pellicer, Blasillo y otros tales autores, él mirara lo que aprobaba y lo que decía.[253]

En este fragmento Francisco de Quevedo, además de mencionar los nombres de distintos autores que no están de su parte, ataca sin piedad al discípulo de Lope de Vega: Juan Pérez de Montalbán, a quien el poeta acusaba de judío, de ahí que le apodara Montal…banco, o lo

---

[251] JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, "Jáuregui y Quevedo: causas y razones para una discordia", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. Vol. 37, 2017, pp. 46-64.

[252] Censor de las obras de Jáuregui, quien firmó la aprobación (*imprimatur*) para que el *Orfeo* y el *Discurso poético* pudieran imprimirse (Cfr. JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Textos dispersos de autores españoles* t. I: *Impresos del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1978).

[253] FRANCISCO DE QUEVEDO, *La perinola*, *Obras inéditas de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, en la Imprenta de Sancha, Madrid, 1794, p. 134 *apud* J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, pp. 48*ss*.

comparara con el personaje de la novela picaresca de *El buscón Don Pablos*, además de dudar del título de doctor que ostentaba. En palabras de Quevedo: "una cosa ha hecho bien honrada el Juan Pérez (así se llamaba Pablillos el de la comedia) por eso añadió Montalvan por contera, y el Doctor por empuñadura que le ha honrado á los Libreros quanto ha podido".[254] Y simplemente véase la dedicatoria en la *Perinola* que le hace a este personaje: a un "doctor graduado de no se sabe dónde, en lo que ni se sabe, ni él lo sabe".[255] La *Perinola***,** además de ser un ataque contra Jáuregui, era una crítica contra el libro del pupilo de Lope de Vega: "[¡]O inmenso Dios! [¿]quién bastará á ponderar el intento con que el Doctor Montalvanco amasó este libro *para todos*?[256] Brevemente lo diré. Pues fue solamente para decir mal".[257]

Pérez de Montalbán no solamente trabó enemistad con Quevedo, también con Jáuregui; al menos eso se piensa, puesto que después de que el poema *Orfeo* de nuestro autor comenzó a circular impreso, un segundo poema, que supuestamente alumbraba la oscuridad provocada por los versos compuestos por nuestro autor, inspirado también en el mito del tañedor de la lira, se publicó a las pocas semanas firmado por este vilipendiado y cuestionado doctor.

Mas retornando al tema de la enemistad entre Jáuregui y Quevedo: una vez publicada la *Perinola*, mientras Luis Pacheco de Narváez redactó su *Tribunal de la Justa Venganza* para arremeter contra el poeta conceptista, Juan de Jáuregui criticó dos obras de Quevedo: el diálogo filosófico *La cuna y la sepultura*, y la *Política de Dios, gobierno de los hombres*, creando, para esto, una obra de teatro prácticamente irrepresentable, que en

[254] *Ibidem*, p. 135.
[255] *Ibidem*, p. 125.
[256] Se trata precisamente del libro *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*. (Cfr. JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, ed. y prólogo José Enrique Laplana Gil, Biblioteca Castro, Madrid, 1999, p. 461-889).
[257] F. DE QUEVEDO, *La perinola*, ed. cit. p. 136.

una acotación explícita indica "representóla Villegas" (apellido materno de Quevedo), en la cual pone en escena a los personajes alegóricos de los que Francisco de Quevedo habla en sus discursos teosóficos, tales como un Censor, el Libro, Uno, Ninguno, y la Censura, sin dejar de lado la Sepultura y la Muerte:

> SEPULTURA: Dexando ahora los demas, nos dezid si sabeis censurar este que nos toca, a mi, y a la Cuna? Sabeys, hablad como censor.
> CENSOR: Sabrè apuntar algunas Notas y esperar que me enseñen los sabios de vuestra familia: aunque holgaría más discurriésemos sobre otros escritos del mismo [Quevedo], especialmente la que llama *Política de Dios*, que contiene perniciosa doctrina, no veneración al Rey, ni al Pontífice, ni a los Apóstoles, ni a la Virgen Santísima, ni a Jesucristo. Y porque muchos del siglo ignorante no reconocen este escándalo, me ofreciera a probarlo habiendo ocasión.[258]

La enemistad entre Jáuregui y Quevedo no solamente se confirmaría con las críticas que cada uno realizó contra la obra del otro en *La Perinola* y *El retraído*, o porque los dos ingenios pertenecían a distintos bandos y escuelas poéticas; habría que recordar que en los momentos en los que el *Orfeo* de Jáuregui se publicó, en 1624, Quevedo se adhirió a los ataques en contra de este poema, echando en cara de su autor que entre los versos de la versión mitológica no respetaba los preceptos de la claridad de la poesía que pregona en el *Discurso*, contradiciéndolos con la culta oscuridad gongorina. De esta manera suena el soneto de Quevedo, donde el conceptista compara al hijo de Calíope con un gitano, y al mismísimo poeta con un hermafrodita o una sibila con bigotes, por su dualidad, ya que bien puede escribir como los hombres de letras o criticar su estilo:

> Tú, que del triunvirato de penates
> lo greguizante en tu *Discurso* indicas
> y al nombre neutro el femenino aplicas,

[258] JUAN DE JÁUREGUI, *El retraído: comedia famosa de don Claudio: representóla Villegas*, por Sebastian de Cormellas, Barcelona, 1635, fol. 1v. *apud* FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas*, t. II, *Obras en verso*, ed. prólogo y notas de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1952, pp. 216-1247. *apud* J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Don Juan de Jáuregui*, CSIC, Madrid, 1899, pp. 180-219.

pedante preceptor de disparates;

poeta con albarda y acicates,
que a ti te matas y a los otros picas,
pecador en lo mismo que predicas,
taladro universal de los orates,

¿qué gramática enseñas a muchachos,
que tal deidad rumí de Apolo adquieres?
Humíllate, sibila con mostachos.

Vergajo de las musas, ¿qué nos quieres?
Declárate en las hembras o en los machos,
que inculto y culto hermafrodita eres.[259]

Por la fama que Quevedo había cultivado, al igual que Góngora, era el blanco predilecto para las críticas de los distintos poetas, sobre todo de los más jóvenes.

Las críticas contra la obra de Quevedo se centraron sobre todo en 1635, momento tenso en la política española, pues como explica Alfonso Rey:

> Es el momento de la declaración de Guerra por parte de Francia, a quien replica Quevedo con *Carta a Luis XIII* […]. En este año Quevedo parece haber estado trabajando en *Virtud militante*, la segunda parte de *Política de Dios* y *La fortuna con seso*, mientras publica *Epicteto y Focílides en español* y continúan las impresiones de *La cuna y la sepultura*. También en ese año se difunden tres ataques contra obras suyas: el *Memorial al Rey nuestro señor*, por Juan de Jáuregui, la comedia *El retraído*, del mismo autor, y *El tribunal de la Justa Venganza*, del licenciado Franco-Furt, escritos y libelos que vienen a sumarse a ataques y libelos dirigidos contra Quevedo.[260]

En el *Memorial* de Jáuregui, justo en el momento en que habla de la carta a Luis XIII, el poeta sevillano, como acostumbra a arremeter contra sus contemporáneos, en uno de los tantos ataques donde "denota la carta embiada a aquel rey", como se lee en el título, le hace ver a Quevedo y al rey de España, a quien dedica el *Memorial*, que, aunque la

[259] Según LUIS ASTRANA, este soneto "aparece como anónimo en muchos manuscritos del tiempo; pero el estilo es pintiparado al de Quevedo" (FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas*, t. II, *Obras en verso*, ed. prólogo y notas de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1952, p. 846 *apud* J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, p. 39).

[260] ALFONSO REY, "Introducción" a FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras completas en prosa de Quevedo*, vol. IV, t. I, ed. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, p. XLIX. (cursivas del original).

intención del vasallo es buena,

> Assi escandaliza, que en estos papeles (donde tanto se debe zelar la onra intima de nuestros Reyes) se mezclen contra su Real ermano libres demasias. Parece que devemos oy respetar al Rey Luis [según Quevedo] […]. Pero la carta contraviene a todo, pues en partes le colma de alabanças desproporcionadas, i halagos sin tiempo, i en otras le acumula vituperios en ningun caso permitidos, aunque Francia los uviera brotado contra nosotros.[261]

Cuestión que puede complementarse con las palabras de Aureliano Fernández-Guerra:

> En estas luchas, indignas de los que aspiran al nombre de sabios, y no saben ser dueños de sí mismos, se perdona a Quevedo el ímpetu y destrozo de la acometida, porque la verdad y la justicia le acompañan en el arranque […]. Menos críticos y más ciegos sus enemigos, dejaron ilesa la parte vulnerable de sus obras, y se estrellaron contra la más fuerte, dando manifiesta prueba de ignorantes ó de apasionados. Pérez de Montalbán, los padres Niseno y Aliaga, D. Luis Pacheco Narváez, Góngora y el famoso D. Juan de Jáuregui, y otros émulos de menor cuantía, pudieron en sátiras y epigramas, en la *Apología al sueño de la muerte*, en la *Venganza de la Lengua española*, en las *Anotaciones á la Política de Dios*, en la comedia de [*El*] *Retraído*, y en el *Tribunal de la justa venganza*, colmar de insultos y denuestos a D. Francisco.[262]

No se sabe con exactitud hasta qué extremo llegó la competencia y enemistad entre Jáuregui y Quevedo, pero de entre todos los enemigos que Jáuregui se granjeó en vida, tal parece que el representante del conceptismo era al que debía superar y vencer, al grado que el propio Jordán de Urríes llegó a indicar en la *Biografía y estudio crítico*: "Entre todos los escritores contemporáneos suyos, á ninguno profesó Jáuregui tanta enemistad ni combatió con tanta saña como al más docto y singular de todos ellos, D. Francisco de Quevedo".[263]

En 1636 Joan Feliz Girón (1613-1684) registró en su libro sobre los *Orígenes y primeras poblaciones de España*:

---

[261] JUAN DE JÁUREGUI, *Memorial al Rey Nvestro Señor. Ilustra la singular onra de España: aprueva la modestia en los escritos contra Francia, i nota una carta embiada a aquel Rey*, imprenta de María de Quiñones, Madrid, *ca*. 1635, fol. 4r.

[262] AURELIANO FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, "Introducción" a *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, t. I, ed. A. Fernández-Guerra, Imprenta de Enrique Rasco, Sevilla, 1897, pp. 38-39. (cursivas del original)

[263] J. JORDÁN DE URRÍES, *op. cit.*, p. 47.

> Las ideas, que formava contra otros papeles de Quevedo Don Joan de Jaureguì de la casa de Gandul [Sevilla], à mas de ser de mucha enseñanza, y averiguadas noticias por muy general en las facultades de substancia, habilidades de Cavallero y sin dedignarse de curiosos, y primoroso en algunas mecánicas fueron de tan estremada gracia, y sazon de estilo que à todo buen gusto aplacia. Tal fue entre otras la Comedia en prosa, que escriviò, y publicò, en que el librito de Don Francisco de Quevedo de la *Cuna y la Sepultura*, estimado de los mysticos, entrava, y salía huyendo de todos los Authores citados en él, que lo seguian, y perseguían, no me acuerdo si por Ladrón ratero si por testigo falso; mas lo que sé es, que no importò poco de aviso la Comedia para la reformación del librito, recogido al Chrystos.[264]

Competencia y enemistad poéticas se manifiestan en lúdicas críticas con las que los poetas áureos aplaudían o demeritaban el trabajo creativo de los demás ingenios. A pesar de todo lo que se ha escrito sobre la animadversión entre los llamados culteranos y los conceptistas, entre claríficos y obscuros, o sobre las entintadas peleas entre los ingenios representativos del Siglo de Oro, no existe registro alguno en el cual figure una agresión física en un duelo de espadas, una riña de taberna o un lance más violento que el que se aprecia en los versos bien medidos, bien rimados y bien acomodados en poemas o en textos de índole diversa, como las preceptivas, memoriales, o inclusive, obras de teatro.

5.5. Jáuregui contra Lope: la carta y el *Anti-Xauregui*

Pocos años después de que cesaran los ataques en contra de las *Soledades* de Góngora, cuando el *Antídoto* perdiera efectividad ante el estilo de Góngora, Juan de Jáuregui envió una misiva crítica a Lope de Vega, en la que imprimió un cariz muy cercano al del *Antídoto*. Este testimonio apareció firmado con un pseudónimo: se trata de un texto que no excede las veinte páginas, que se titula "La Carta del Licenciado Claros de la Plaza al Maestro Lisarte de la Llana", donde Jáuregui analiza y critica la *Jerusalén conquistada* del Fénix, demostrando en cada párrafo, como hiciera con el poema de Góngora en la primera

[264] JOAN FELIZ GIRÓN, *Origen y primeras poblaciones de España. Antigvedad de la inclyta patricia civdad de Codoba*, por Diego de Valverde y Leyva y Acisclo Cortés de Ribera, Córdoba, 1686, p. 191.

de sus preceptivas, haber leído con atención y cuidado la epopeya trágica de Lope.

La *Jerusalén conquistada*, de título que suena idéntico al de la segunda versión (*Gerusalemme conquistata*: 1593) del poema de Torquato Tasso, es el cuarto poema épico de Lope de Vega. Contiene cerca de veintidós mil versos divididos en veinte libros. Según se sabe, pidió la licencia de impresión desde 1605, pero la recibió hasta 1609. Se piensa que haya escrito este poema entre 1602 y 1605, mientras componía los versos de distintas comedias. La primera edición de la *Jerusalén* data de 1609 y una vez que corrieron los primeros impresos, las críticas no se hicieron esperar. El primero en atacar el poema fue Góngora, con un soneto escrito con una jerga que imitaba la de los africanos de las colonias portuguesas, que hablan español: "Vimo, señora Lopa, su epopeya".[265]

Federico Carlos Sáinz de Robles relata cómo fue la reacción de los contemporáneos tras la publicación de la traducción hecha por Lope:

> A Góngora se sumaron inmediatamente los famosos «preceptistas aristotélicos» –Cristobal de Meza, Torres Ramíla, Suárez de Figueroa, Pedro Martir Rizo […], formando un coro estentóreo de insultos y hasta de procacidades […]. Por su parte, Juan de Jáuregui, sevillano castaño, con los buenos miuras, le tiró un cornalón, que casi le mata, en su *Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana…* al menos fue este ataque garboso el que más acusó Lope, ya que la ira que le produjo la cornada le dio ánimos y flamenquería para contestar al sevillano en su libelo titulado: *Antijáuregui*.[266]

En el inicio de la carta desvela el mal humor de Lope, con la ironía que caracteriza a Jáuregui, aunque la recomendación que hace al que capitaneaba a los poetas de la claridad, semeja mucho a la que hizo al mayor representante del estilo culto:

> No cumplirá Vm., señor maestro, con lo que debe á las leyes todas del furor poético, si no anduviera estos días como le vemos sus discípulos, lanzando bramidos y espumas. Sóbrale

[265] véase LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, p. 273.

[266] FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBBLES, "Nota preliminar" a FÉLIX LOPE DE VEGA, *Jerusalén Conquistada*, *Obras selectas*, t. II, ed., notas y apéndices, F. C. Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1991, p. 700.

> a Vm. la razón; porque siendo sus versos más lisos, llanos y abonados que un fiador de mohatras, no había de atreverse nadie á usar otro estilo. Y no es buena cuenta el respondernos que cada uno escribe como puede, y que en eso no ofende; porque bien mirado, sí hace. ¿Qué mayor ofensa para un poeta como Vm., ni qué azote ó palo más crudo que herir sus orejas con buenos versos? Eso habría de bastar para que ningunos osasen á serlo; mas ya que han osado, será fuerza procurar la venganza. Culparemos, ya que más no se pueda, la introducción de palabras nuevas que, según la arte lisa de Vm., no hay vicio igual en la poesía.[267]

El contenido de la "Carta a Lisarte de la Llana" prosigue con el mismo tono; después, como ocurre con el *Antídoto*, pasando de la segunda página, las demás están dedicadas a la crítica y estudio de casi cada uno de los versos, donde la ironía y la sátira descalifican muchos de los recursos creativos con los que el Fénix de los ingenios desarrolla la historia, cuyo título reproduce el del poema compuesto por Torquato Tasso.

Así como los seguidores de Góngora respondieron en su momento a Jáuregui por la crítica a las *Soledades*, Lope redactó un *Anti-xaurigi*, firmado con el nombre de uno de sus condiscípulos quien atacó el *Orfeo*: Luys de la Carrera; texto en el que arremete contra la sabiduría y la petulancia de autor del *Discurso* (aunque revela la entrada de Jáuregui a la Corte, como uno de los favorecidos de la Corona, cuando las polémicas entre poetas terminaron), además de criticar las preceptivas de Jáuregui contra Góngora y contra Lope, y acusarlo de haber escrito un poema sumamente difícil de entender: el *Orfeo*:

> Despues que vm. Señor Don Juan vino dela Andalucia à ser reformador de los Poetas dela Corte me han preguntado varias personas, viendo lo que le cuesta, si es oficio provechoso, y yo he respondido que pues vm, le usa con tanta fatiga de su espíritu, descomodidad de su persona, y poca satisfacion de su entendimiento, es imporsible que no lo sea; mayormente introduciendose con los Señores, cossa digna dela estimacion que entre ellos tiene. Y assi les ha parecido que vm. debia entrar en esta corte, pues ya la Poesía se ha hecho Hermandad […]. [E]l primer examen que vm. hizo fue en las *Soledades* de Don Luys de Góngora, à quien reformó tan mal que se quedó con imitalle no en la grandeza, hermosura, y erudicion, sino en la peregrinidad de que salio tan mal, que por huyr de quien le puede enseñar, con la aversion natural que à todo ingenio tiene, hizo un órficalepino de tantas lenguas, que puede servir a un sábado, pues las hay de carnero y puerco. El segundo fue en la Jerusalen de

[267] *Apud* ANTONIO PAZ Y MELIA, *Sales españolas o agudezas del ingenio español*, t. II, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, pp. 277-296.

> Lope, cuyo papel llegó à mis manos tarde, donde vm. esgrime con valentía aquellos sus donayres de Guadarrama entre palabras imprudentes, y que pudieren escusarse como se lo tiene adbertido tantos exemplos. Y assi he querido hacer una Anthipóphora. [268]

Lope, que escribe bajo pseudónimo, le reclama por la carta, por haber firmado con pseudónimos que lo delatarían:

> luego tomó vm. la pluma y guiado de su libertad introduxo al Lic.do Claros de la Plaza con su Padre Llano de Castilla y Plaza, reprehendiendo al Maestro Lisarte de la Llana, nombres ingeniosísimos para decir liso, llano, claro, castellano, y de la plaza, cierto, porque cuando veo este titulo pierdo el gusto de responder, pareciéndome que con repetir estos nombres he respondido.[269]

El manuscrito no tiene fecha segura, pero es posible datarlo en la segunda mitad de la tercera década del siglo (*ca*. 1625-1630), pues ya estaba publicada y criticada la *Jerusalén* de Lope; y el "incomprensible" *Orfeo* de Jáuregui ya se había impreso, y entre líneas, el Fénix, al responder la misiva, menciona el nombre de los autores con los sinónimos de la palabra *claridad*; para señalar al poeta sevillano, ofrece evidencia de que el *Discurso* también se había impreso. Según se revela en el *incipit* del *Anti-xaurigui*, el destinatario ya formaba parte de la corte española, donde desempeñaba el cargo de censor de libros o como Lope le imputa: "el reformador de los poetas".

Hablaremos entonces a continuación de este encargo, que llevó a nuestro autor a dar el Visto Bueno para publicación de obras de sus más celebrados enemigos.

---

[268] *Anti Xaurigui del Licenciado Don Luys de la Carrera al reformador de los poetas castellanos.* Manuscrito que se encuentra entre los folios 77r-83v. dentro del *ensemble* de textos de materia diversa, y con caligrafía de distintos autores, que lleva por título *Papeles varios*, conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura mss/19166. Otro ejemplar se resguarda entre los anaqueles de la Biblioteca del Escorial, con la signatura ms L-1-15.

[269] *Idem*.

CAPÍTULO 6

JÁUREGUI Y EL *IMPRIMATUR*

Además de las licencias de impresión, de la suma de tassa, de la suma de privilegio y de las dedicatorias a algún monarca, ya fuera el rey de España, la Reina, algún noble o el Papa de Roma, en cada impreso publicado en el Siglo de Oro aparecen al menos un par de documentos de carácter legal, donde se da fe de que la obra que pasaba por la imprenta había sido revisada en manuscrito por censores de la corte y por algún fraile, o por un consultor, o por un licenciado dependiente directamente del Santo Oficio, que daban licencia a la impresión. Durante la tercera década del siglo XVII, Juan de Jáuregui, el caballerizo de la Reina consorte de España Isabel de Borbón,[270] el ingenio que se había atrevido a criticar el cuarto poema épico de Lope, además de iniciar con polémicas preceptivas en contra de las *Soledades* entre los años 1613 y 1614, como recuerda Juan Matas: "a partir de 1621 (y hasta el mismo año de su muerte en 1641)[271] […], desempeñó una dilatada actividad como censor oficial de libros. Interesante labor que para un espíritu como el suyo, tan apasionado por el mundo cultural y libresco, debía resultar gratificante",[272] pues Jáuregui, además de tener de primera mano los borradores en limpio de las obras que intentaban publicarse, podía tener la voz y la autoridad para aceptar o rechazar las obras que, bajo la regencia de Gaspar de Guzmán y Pimentel, el Conde-duque de Olivares y del "Rey Planeta" Felipe IV, habían de imprimirse y circular por todos los

[270] Élizabeth de France (1602-1644), hija de Enrique IV de Francia e Isabel de Medici. Contrajo matrimonio en 1615 con el Príncipe de Asturias. En 1621, con el acceso al trono de Felipe IV, la "hija de Francia" se convirtió en la reina consorte de España hasta el día de su muerte en 1644.

[271] Según consta en los preliminares firmados por Jáuregui (Cfr. JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Textos dispersos de autores españoles*, CSIC, Madrid, 1978, pp. 149-156).

[272] JUAN MATAS, "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 23.

territorios del reino español, incluyendo los virreinatos del Nuevo mundo, el de Nápoles, sin olvidar el Ducado de Milán y las islas Filipinas.

Las aprobaciones de cada impreso están redactadas de forma similar; parece que muchas de ellas estuvieran calcadas de un legajo modelo, aunque hay otras tantas en donde los críticos imprimieron parte de su creatividad. Las adaptaciones ofrecen cierta originalidad de cada uno de los censores, pero el objetivo de este tipo de textos es el mismo: anunciar al rey, a los impresores y a cada uno de los lectores que la obra que se imprime en los *folios siguientes* no viola precepto católico alguno ni atenta contra la majestad del monarca español, permitiendo las impresiones futuras; funcionando de la misma manera que la declaración del alto clero católico: "nihil obstat quominus imprimatur" (nada se opone a que se imprima). Por lo general, los impresos tienen dos o más *aprobaciones*, firmadas por al menos un representante de la Iglesia y uno de la corte; de ahí que en ocasiones los escritores como Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Antonio Mira de Amezcua, Pedro Calderón de la Barca, José de Valdivielso o Luis Vélez de Guevara, quienes fungían como censores del Santo Oficio o representantes de la Corona, pudieran ejercer este privilegio.

La aprobación más antigua firmada por Jáuregui, al menos de la que se tiene registro, data de 1621 y se encuentra entre los preliminares del impreso correspondiente a la *Fabula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello donde, después de Vicente Espinel, el gestador de la décima en España, y de un clérigo de nombre Diego Vela, Jáuregui indica al Muy Poderoso Señor, el Rey: "Por mandado de V. Alteza he visto las estancias deste quaderno, contienen vna fabula notoria de Piramo, y Tisbe, no tienen cosa contra buenas costumbres, tienen muchos versos elegantes, siendo V. Alteza seruido le puede hacer la que

pide. En Madrid à 14. de Setiembre, de 1621".[273]

No se sabe con exactitud cuántas obras haya revisado Jáuregui. Pero hasta el momento de escribir estas líneas hemos localizado aprobaciones en veinticinco impresos diferentes,[274] hemos dado con veintidós gracias a los testimonios publicados por José Simón Díaz,[275] y conocemos tres más que no forman parte de la colección de Aprobaciones publicadas por José Simón: una de *La cuna y la sepultura* de Quevedo; otra en una de Garcilaso, publicada por Thomas Tamayo de Vargas; y una más que aparece en el *Arte poética* de Gonzalo Correas.

En su momento, nuestro autor tuvo la tarea de escribir tres aprobaciones para tres obras de Lope, una para la reimpresión de una obra de Quevedo, la cual conocemos gracias a James O. Crosby, y una más que engalana la reimpresión de uno de los poemas de

---

[273] Aprobación de Don Iuan de Xauregui (nombre como aparece en el impreso) en MIGUEL BOTELLO, *La Favula de Piramo y Tisbe*, por la viuda de Fernando Correa, Madrid, 1621, folios preliminares.

[274] Cfr. M. BOTELLO, *op. cit.*; PEDRO ARIAS PEREZ, *Primavera y flor de los mejores romances que han salidos, aora nuevamente en esta Corte*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621; TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, por Luis Sánchez, Madrid, 1624; ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas*, por la viuda de Alonso Martin, 1625; FÉLIX LOPE DE VEGA, *Trivnfos divinos con otras rimas sacras*, por la vivda de Alonso Martin, Madrid, 1625; GABRIEL DE CORRAL, *La prodigiosa Historia de los dos amantes Argénis y Poliarco, en prosa y verso*, por Iuan Gonçales, 1626; JUAN ANTONIO DE LA PEÑA, *Discurso de la jornada que hizo a los Reynos de España*, por Luys Sánchez, Madrid, 1626; FÉLIX LOPE DE VEGA, *Corona tragica. Vida y muerte de la serenissima reyna de Escocia Maria Estvuarda*, por la viuda de Luis Sanchez, Madrid, 1627; ALONSO DE CASTILLO, *Tiempo de regocijo, y Carnestolendas*, por Luis Sánchez, Madrid, 1627; MARCELO DÍAZ CALLECERRADA, *Endimión*, por la viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627; GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, *Rimas varias*, por Juan Delgado, Madrid, 1627; GUILLÉN BARBÓN Y CASTAÑEDA, *Provechosos adbitrios al consumo del Vellón, conservación de plata, población de España, y relacion de auisos importantes a las cosas que en ella necesarias de remedio*, por Andrés de Parra, Madrid, 1628; FRAY FRANCISCO HURTADO, *Lamina aurea de atributos virginales de la Purissima Concepcion de la Virgen*, t. I, por Antonia Ramírez, Salamanca, 1628; JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, por la viuda de Alonso Martín, 1628; JUAN DE PIÑA, *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Impr. del Reyno, Madrid, 1628; JUAN DE PIÑA, *Segunda parte de los casos prodigiosos*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1629; FRANCISCO RODRÍGUEZ LOBO, *Traducion de la primavera*, por Juan Batista Morales, Montilla, 1629; JERONIMO QUINTANA, *A la muy antigua Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Impr. del Reyno 1629; LUIS DE GÓNGORA, *El Polifemo* (comentado por García de Salcedo Coronel), por Juan Gonçalez, Madrid, 1629; GABRIEL DE CORRAL, *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Impr. del Reyno, Madrid, 1629; FÉLIX LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo con otras Rimas*, por Juan Gonçalez, Madrid, 1630; JUAN DE PIÑA, *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Impr. del Reyno, Madrid, 1635; ANTONIO DE LEÓN PINELO, *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mujeres sus conuenien*çias *i daños*, por Juan Sanchez, Madrid 1641.

[275] JOSÉ SIMÓN, *Textos dispersos de autores españoles*, t. II: *Impresos de autores españoles*, CSIC, Madrid, 1978, pp. 149-156.

Góngora. Aprobaciones en las que Jáuregui, contrariamente a la postura crítica y hasta soez con la que los atacó en el momento de redactar las preceptivas, en los *imprimatur*, por el contrario, demostró respeto por cada uno de los autores y admiración por la calidad de cada una de las obras de las que aprobaba su publicación. Ejemplo de esto, en la *Corona trágica* de Lope de Vega, la primera de las aprobaciones la firmó el padre Fray Hortensio Paravicino, a quien Jáuregui defendió de la crítica en la *Apología por la verdad* (1629). La segunda es la de nuestro autor, el "Cauallerizo de la Reina N[uestra] S[eñora]", en la que se indica:

> Antes de leerse las obras de Lope de Vega Carpio se puede preuenir segura su aprouacion y en esta que yo he leido con cuidado (mandandolo V.A.) hallo mayores deudas a su alabança, por ser el sujeto aquella santissima Reyna, y Martir gloriosissima de Escocia, Maria, honra de los siglos: y por auerse dedicado esta relacion de su vida y muerte a nuestro gran Pontifice Vrbano, que es justo suene, y se repita a oidos de quien rige la Iglesia el merito inmenso de vna Reyna que por su obediencia, y defensa derramo en ella su Real sangre. Exemplo celebre, y estupendo a los verdaderos fieles Catolicos, y afrente abominable y execrable, que añade siempre bruta mancha al común error de Bretaña. Esto escriue fiel el Autor, de quien juzgo obligacion dezir, que auiendo empleado sus años en tales estudios con aplauso de tantos, fuera justo por mano de los muy poderosos leuantarle mas, y enriquecerle. No desdize esto de censura, ni el suplicar yo a V.A. le haga merced de la licencia que pide y priuilegio, y le honre, y fauorezca siempre. En Madrid a ocho de Agosto de 1627.[276]

Una segunda aprobación que Jáuregui firmó en una obra del Fénix fue cuando estaba por imprimirse *El laurel de Apolo* en 1629, donde el consultor indica:

> M[uy] P[oderoso] S[eñor]: El caudal todo de ingenio y estudios, facilidad y copia de Lope de Vega Carpio, luze en este libro, aunque breue, que V. Alteza me mandò ver, y mas luze su desseo de alabanças agenas, distribuyendo tantas, que por bien admitidas de todos, holgaràn cederlas en el solo, y a mi me escusaràn repetir las que otras vezes he empleado en obras del mismo. Demas que en estos versos ay tantas suertes de celebrar ingenios que no nos dexa el Autor modo nueuo de encarecer el suyo. Buena ocasion me da el silencio para valerme de su elogio, que suele ser el mayor, suplicando solo a V. Alteza honre al que trata

[276] Aprobación de don Iuan de Xaurigui en FELIX LOPE DE VEGA CARPIO, *Corona tragica. Vida y muerte de la serenissima reyna de Escocia Maria Estvuarda*, por la viuda de Luis Sanchez, Madrid, 1627. Versión electrónica facilitada por el repositorio de la Biblioteca de la Universidad de Granada (signatura:8, A-P8, Q6).

de honrar a tantos, y conceda la merced que suplica. En Madrid 22 nouiembre 1629.[277]

De las aprobaciones firmadas por Jáuregui, la que provoca cierta sorpresa es la que se encuentra en un impreso dedicado al *Polifemo* de Góngora, comentado por García de Salcedo Coronel, donde el censor indica a Rey:

> M[uy] P[oderoso] S[eñor]
> En este libro que he visto, como V.A. manda, emplea el Autor muy grande estudio con largos discursos y observaciones de buenas letras, distribuidas en declaracion de agenos versos, que quiso comentar: ay muchas causas, que abonan su trabajo, y ninguna porque yo no aprueue su impresión, para que V.A. se sirva de dar licencia. En Madrid 26 de Iulio 1628. Don Juan de Xauregui.[278]

En 1627, según ilustra James O. Crosby, Jáuregui firmó una aprobación para la impresión de la *Política de Dios, gobierno de Cristo* de 1628, de la que el estudioso indica: "No copy of this edition is now known to exist, but its preliminaries were reprinted in another equally neglected edition published in Salamanca by Juan Fernández in 1629".[279] Crosby a continuación reporta la transcripción de la aprobación. Sospechamos que haya por su parte alguna enmienda o edición en el contenido, pues siendo una *Aprobación* dirigida al rey, el crítico posiblemente omitió incluir las siglas M.P.S. (Muy Poderoso Señor), como ocurre, generalmente, en las aprobaciones de los impresos autorizadas por Jauregui y los demás censores, además de que al texto legal se adjunta el cargo de "Consultor del Santo Oficio" que en ningún otro *imprimatur* aparece:

---

[277] Aprobación de Don Iuan de Iauregui en LOPE FELIX DE VEGA CARPIO, *Lavrel de Apolo con otras rimas*, preliminares.

[278] Aprobación de Don Ivan de Xaurigui en *El Polifemo de Don Luis de Góngora* comentado por Don García de Salzedo Coronel, Cauallerizo del Serenisimo Infante Cardenal. Dedicado al exmo. Sr. D. Fernando Afán de la Ribera Enriquez, Duque de Alcalá, Adelantado Mayor del Anadaluzia del Consejo de Estado de Nro Sor. Y su Virrey Capitán general del Reino de Nápoles, Iuan Gonçalez, Madrid, 1629. Impreso que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con las Signaturas R /5742 y R /3507.

[279] JAMES O. CROSBY, "The Friendship and Enmity Between Quevedo and Juan de Jáuregui", en *Modern Language Notes*, vol. 76, No. 1 Jan. 1961, pp. 35-39.

> Por mandado de vuesa Alteza he visto este libro, en que no ay cosa contraria a la santa fee católica y buenas costumbres. El ingenio, estilo y doctrina del autor es grande, como se descubre en la materia del, donde hallarán los potentados de la tierra y sus consegeros guía para sus acciones según lo que Cristo nuestro redemptor nos enseña por sus sagrados euangelistas. Y así mi parecer es, vuesa Alteza deue dar licencia para que se imprima. Fecha en Madrid, a veinte y seis de septiembre, del año M.DC. XXVI. D. Iuan de Iáurigui. Consultor del Santo Oficio.[280]

Sin tratarse de una aprobación, pero de uno de los comentarios más llamativos de Jáuregui, se conservan las palabras que sirven como presentación, cuando el poeta, pintor y censor demuestra su erudición al analizar la "Elegía" primera de Garcilaso de la Vega; el caballerizo sevillano de la reina acota que Garcilaso en el momento de escribir se sirve de los versos de Sannazaro; Tomás Tamayo de Vargas, el editor y comentarista de la poesía de Garcilaso de la Vega es quien indica: "nota bien don Iuan de Iauregui ser esta imitación clara de Sannazaro en la *Eleg. al Marquéss de Pescara* muerto de vna saeta: introduze en sueños la imagen del Marques gloriosa que le dize…"[281] e inmediatamente cita un par de tercetos provenientes de la "Visione in la morte del Ill[ustrissimo] Don Alonso Davalo, Marchese di Pescara":

> La luce c'hora à te si manifesta
> E' il segno che lasciò l'empia saetta,
> Ch'al mio ponto fatal uolò si presta.
> Quest'è l'honor, che del ben far s'aspetta.
> Mostrar per gloria le corusche piaghe,
> Poi che non lice in ciel cercar uendetta.[282]

Y con el mismo tono conciliador, en los momentos en los que debe firmar las aprobaciones a las obras de los autores auriseculares, las palabras de Jáuregui, más allá de

[280] *Ibidem*, p. 37.

[281] Véase THOMAS TAMAIO DE VARGAS, *Garci lasso de la Vega natural de Toledo. Príncipe de los Poetas Castellanos*, por Luis Sánchez, Madrid, 1622, fol. 34v. Libro que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/5985.

[282] IACOBO SANNAZARO, *Sonetti e canzoni*, per Antonio Blado d'Asola, Roma, 1530, fol. 51r.

descalificar los versos, de hallar errores o de criticar severamente a quien escribe, cumplen con el protocolo de los *imprimatur* de la época.

Muchas de las aprobaciones se ciñen al legajo que los autorizadores y censores, por lo general, seguían: por ejemplo, la que Jáuregui firmó para un libro de *Romances* dedicado a Tirso de Molina, la cual reza: "*Muy Poderoso Señor*. Este libro de Romances y otras composiciones, en [la] forma que va corregido no contradize a la fe y buenas costumbres, y assi puede V. Alteza, siendo seruido, dar licencia para que se imprima, como otros de su genero. En Madrid, 16 de septiembre de 1621".[283]

En 1625, el censor Juan de Jáuregui firma la aprobación para que los *Triunfos divinos con otras rimas sacras*, de Lope de Vega, salieran a la luz editorial:

> Visto he con cuidado (porque V.A. lo manda) las composiciones diuersas deste libro, que traen seguro merito de ser impressas, no solo sin ofensa de costumbres, sino con exemplo. Los *Triunfos*, como mas diuinos que los del Petrarca, incluyen tambien mayor alarde de Historias sacras y morales, y en estos y las demas *Rimas* vemos siempre piadosos assumptos, con variedad grande de concetos, elegancia, y destreza de versos, y si el Autor necessitara de Elogios (quando tantos le sobran) con mucho gusto me dilataria en sus alabanças. Puede V.A. seruirse de darle licencia, y es mi parecer y deseo, que al amparo de los que vale reciba mayores premios y acrecentamientos. En Madrid 27. de Iulio 1625 años.[284]

Aplauso y elogios, oportunos pero no sinceros por parte de Jáuregui, que entre los preliminares de los *Triunfos* debió leer la carta de Lope, firmada bajo pseudónimo del licenciado Luis de la Carrera, criticando su *Orfeo* y la docta sabiduría que Jáuregui demostraba en sus obras, ya fuese como traductor, como poeta o como el encargado de revisar que nada en los textos que iban a la imprenta faltara respeto al rey o a la religión.

---

[283] Aprobación de Don Iuan de Iauregui en PEDRO ARIAS PÉREZ, *Primavera y Flor de los mejores romances qve han salidos, aora nuevamente en esta Corte, recogidos por varios Poetas*, por la viuda de Alonso Martin, Madrid, 1621, p. 6 (cursivas del original).

[284] Aprobación de Don Iuan de Xauregui en LOPE DE VEGA, *Trivnfos divinos con otras rimas sacras*, por la vivda de Alonso Martin, Madrid, 1625.

De ese año se conserva la aprobación que Jáuregui firmó de las *Tardes entretenidas* de Alonso del Castillo Solórzano, de la cual opinó que "es muestra de la fertilidad de ingenio de España; pues con tanta abundancia como facilidad, no ofendiendo á las buenas costumbres, antes aprovechando con avisos morales, divierte, deleita en variedad de asuntos y artificio de trazas notables, donde los entretenimientos desta lección reconocerán mucho su caudal y gracia".[285] Con gran agudeza, Jáuregui firma una de las aprobaciones que preceden al *Arte grande de la lengua castellana* de Gonçalo Correas, en la que, al dirigirse al Rey, indica:

> Mui Poderoso Señor. Por mandado de V.A. é leido este libro del M.° Gonçalo Correas, Catedratico de prima de las Lenguas Griega i Hebrea en la Universidad de Salamanca, cuyos asuntos son mui dignos de estimacion, i de admitirse entre los mas importantes de la buena politica; bien qe alguno los juzgue inutiles extraordinarios, por enplearse en gramáticas de la lengua propia qe hablamos, y en ortografias qe reforman el común de todo escrivir.[286]

Jáuregui demuestra su erudición y complementa su aprobación indicando la existencia de otras *Artes*:

> En Francia ai dos artes, una qe enseña a hablar nuestro lenguaje Castellano, conpuesta por Juan Saulnier en la Universidad de Paris, i otra moderna en Lengua Latina qe enseña la suya Frances. Tanbien en la Italiana el Trisino escrivio *precetos gramaticales*, assi los llama: i Clav[d]io Tolomeo[287] en una epistola de las suyas doctas, le dixo a Anibal Caro: *Serame fuerça imprimir ciertos volúmenes de gramaticos qe tengo escritos sobre la Lengua*

[285] Aprobación de Juan de Jáuregui en ALONSO DEL CASTILLO SOLÓRÇANO, *Tardes entretenidas*, por la Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625. (véase también A. DEL CASTILLO SOLORÇANO, *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo, Librería de los Bibliófilos Españoles, Madrid, 1908, p. 11).

[286] En este testimonio manuscrito aparece la firma ológrafa de Jáuregui, se conserva en la BNE con la signatura mms/18969 (GONÇALO CORREAS, *Arte de la lengua castellana*, Salamanca 1625.) Admás del manuscrito, de esta gramática también existe una primera edición: *Arte grande de la lengua castellana* compuesta en 1626 por el Maestro GONZALO CORREAS, catedrático de Salamanca, publicado por primera vez por el Conde de la Viñaza, Madrid, 1903.

[287] Debe tratarse de Claudio Tolomei (1492-1556): homónimo del astrónomo griego. El personaje mencionado por Jáuregui fue un filólogo y religioso italiano quien propuso en 1525 las reforma de la ortografía italiana en *Il Polito*, bajo el pseudónimo de Adriano Franci. En esta aprobacion, Jáuregui se refiere al compendio de cartas de Tolomei *De le lettere* La errata que corregimos [Clavio por Clavdio] en la aprobación se conserva desde el manuscrito de 1625 y se reproduce tal cual en la edición del Conde de la Viñaza de 1903.

> *Toscana*. De la de los Indios escrivio arte el M.° fr. Domingo de Sto. Tomas: i de la qe usavuan los Moros en Granada cuando la ganó el Rei Fernando, la escrivio un religioso de S. Geronimo. Lo mismo hizo en la nuestra el L.do Juan Ochoa, sevillano, con particular diligencia, no se qe llegase á imprimirse.[288]

Luego Jáuregui continúa mencionando temas que pueden recordarse del *Discurso poético*, publicado en 1624; además de hablar de la evolución del latín y su ortografía en las lenguas vulgares:

> La parte, pues, de la Ortografia i correccion de muchos abusos qe en ella tiene aprehendido, el comun escrivir, júzgo qe es de mayor inportancia para nosotros: aunque á las naciones estrañas, i siglos venideros, inportará mas la gramatica. An escrito muchos de ortografia en lenguas vulgares, introduciendo nuevas enmiendas. El mismo Trisino, qe deziamos, quiso añadir a su A.B.C. italiano tres ó cuatro caracteres griegos, para quitar otros ó suplirlos, i enmendar algunos; en cuya conformdad inprimio sus obras, i un largo Discurso qe dedica al Pontifice clemente 7°.[289]

Después de una serie de datos relativos a los tomos del *Arte poética* de Correas, Jáuregui parte del bagaje cultural de cada lengua y cada una de las tierras, desde Francia hasta Arabia:

> No me pareció sin propósito alargarme en esta censura qe servirà tambien de introducion, porqe vea V. Alteza el fundamento conqe deven ser estimados los escritos de estas materias, i qe merecian ser llevados *a efeto* por mano i poderio superior, oyendo muchas advertencias i observaciones qe con largo estudio á alcanzado el maestro deste libro, i las que de nuevo notasen otros pareceres, para elegir lo perfeto i mas apurado, i enmendar los daños comunes contra la policía i propiedad de nuestra escritura i lenguaje. Esto siento, i qe en toda la obra no ai ofensa de la fe i costumbres, sino meritos de alcanzar la merced qe el autor suplica a V. Alteza. En Madrid, a 4 de Março, 1627.[290]

En 1627 las aprobaciones para el *Endimión* de Marcelo Díaz de Callecerrada aparecieron firmadas por Lope de Vega y por Juan de Jáuregui, y mientras que el primero informaba al Vicario General de la Villa de Madrid, Ivan de Mendieta, el segundo

---

[288] Aprobación de Juan de Jáuregui en GONÇALO CORREAS, *Arte de la lengua castellana*, Salamanca 1625 *apud*, G. Correas, *Arte de la lengua castellana*, 1903.

[289] G. CORREAS, *op. cit*.

[290] *Idem.*

informaba al Rey, indicándole:

> Muy poderoso Señor, El ingenio y estudios del Autor desta obra son capaces de mayores asuntos; y assi ha mostrado en este mucha inteligencia y caudal, y en el estylo mucha copia de eloquencia y elegancias Poeticas, que serán agradables y vtiles a los que leen, y a nadie causaràn ofesnsa. Si V.A. es servido puede dar licencia que se imprima, y hazer esta merced al Autor, de que yo le juzgo muy digno. En Madrid 18 de Iunio de 1627.[291]

Estos son algunos de los *imprimatur* firmados por Juan de Jáuregui, y solamente en uno de ellos se da noticia de que el traductor y crítico haya estado ligado, de alguna manera, con el Santo Oficio, al escribir la aprobación de la obra de Quevedo.

Igualmente, Bartolomé Gallardo indica que Jáuregui aparece en la lista de jueces de una justa, aunque no como concursante, según se constata en la Relación de Fray Alonso Remón, *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de nuestra señora de la Merced, en este su conuento de Madrid, a su glorioso Patriarca, y primero fundador san Pedro Nolasco, este año 1630*.[292]

Además de las aprobaciones escritas en español, también encontramos una presentación que Jáuregui hizo a un libro de Alfonso Carranza, el ya citado texto de la *Disputatio de vera hvmani partvs natvralis et legitimi designatione*, donde nuestro autor escribió una alocución en latín alabando el ingenio de Alfonso de Carranza en su disquisición.[293]

---

[291] Aprobación de Don Iuan de Iauregui en MARCELO DIAZ DE CALLECERRADA, *Endimión*, por la viuda de Luis Sanchez, Madrid, 1627 (Edición facsímil que se encuentra publicada en la tesis doctoral de María del Rosario Cuevas Giménez, *El "Endimión" de Marcelo Díaz Callecerrada en el contexto de la poesía barroca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003).

[292] Cfr. B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. IV, Imprenta y Funidición de Manuel Tello, Madrid, 1889 p. 63. Igualmente véanse los textos preliminares a BENITO LÓPEZ REMÓN, *Relacion de las fiestas qve el Orden Real y Militar de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de cautuiuos, hizo a su Glorioso Padre y Patriarca S. Pedro de Nolasco, en este Conuento de Madrid, desde veinte y vno de Abril, hasta ocho de Mayo deste año de mil y seiscientos y veinte y nueue*, Por Iuan Gonçales, Madrid, 1629.

[293] Cfr. ALPHONSI A CARRANZA, *Dispvtatio de Vera Hvmani partvs natvralis et legitimi designatione*, Auctoris Impensis, ex typographia Francisci Martinez, Madridii, 1628, preliminares.

Este puesto de revisor, censor o consultor de la corte del rey, o del Santo Oficio, se convirtió también en una experiencia paradójica en la vida de Jauregui, acompañada por algo de ironía,[294] pues mientras que ocupó el puesto de censor de libros, varias de las obras que aprobó pertenecen a los mismos autores que atacaron su obra, tanto el *Discurso poético* y el *Orfeo* o *El Memorial al rey nuestro señor*: Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, a quienes él también criticó mordazmente. Aquellos personajes que a lo largo de casi cuatro siglos se pensó que fueran acérrimos enemigos de este pintor, traductor, pensador, crítico, censor sevillano y poeta, un hombre del Barroco español llamado Juan de Jáuregui.

[294] Términos con los que Juan Matas también define parte de la suerte vivida por Juan de Jáuregui, pues como el estudioso indica: "Muy pocos poetas como él ansiaron el reconocimiento público e incluso la fama póstuma", cuestión que por desgracia la historia y la crítica pasaron por alto (JUAN MATAS, "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. J. Matas, Cátedra, Madrid, 1993, p. 9.

CAPÍTULO 7

JUAN DE JÁUREGUI, EL POETA CONSAGRADO

> Si por Ventura (Lector curioso) eres Poeta, y llegare a tus manos (aunque pecadoras) este Viage, si te hallares en el escrito, y notado entre los buenos Poetas, da gracias a Apolo la merced que te hizo, y sino te hallares tambien se las puedes dar. Y Dios te guarde.
>
> (Miguel de Cervantes)[295]

Y por ventura, como dice Miguel de Cervantes en las páginas preliminares a su *Viaje del Parnaso*, Juan de Jáuregui debió ser de esos lectores curiosos –ignoramos si de manos pecadoras– quien halló su nombre inmortalizado junto con los así considerados "buenos poetas" que forman el catálogo cervantino. Irónicamente, para este momento, Jáuregui sólo era conocido como el *poeta-traductor* que vertió por primera vez el *Aminta* de Tasso al castellano en 1607. Los poemas creativos de Jáuregui, en los momentos de circulación del *Parnaso* habían aparecido publicados cuatro años antes en la *Relación de la fiesta qve se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la compañía de Iesvs* dirigida por Francisco de Luque Fajardo (1610), impreso donde se conservan los textos de la polémica justa en honor de la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús, cuando, según parece, comenzó la animadversión entre nuestro autor y el príncipe de la poesía castellana.

Viene natural pensar que, al contrario de lo que ocurrió con Lope, Góngora y Quevedo en las polémicas por el estilo culto y por las justas poéticas, Jáuregui y Cervantes fueron amigos y por los testimonios de la obra cervantina podemos conjeturar que los

[295] MIGUEL DE CERVANTES, *Viage del Parnaso*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1614.

versos del *Viaje del Parnaso*, más allá de ser el elogio de Cervantes hacia Jáuregui como poeta, fuera un divertimento, casi una broma entre ellos. Como se ha analizado con antelación, de acuerdo con la *recensio* presentada de la *opera omnia* de nuestro autor, todo parece indicar que los poemas más tempranos de Jáuregui aparecieron publicados a finales del siglo XVI en el *Libro de descripción de retratos*, pintado, dibujado y escrito a mano por Francisco Pacheco (*ca*. 1599). Se trata, como se ha visto, de un par de décimas y cuatro octavas, además de los poemas que se publicaron, en 1610, en la *Relación* de la justa celebrada en 1609, con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola.

Conociendo los antecedentes de la obra creativa de Jáuregui, podríamos suponer que el aplauso de Cervantes hacia Jáuregui en el catálogo de poetas que presenta en el *Viaje*,[296] más allá de un reconocimiento o admiración por los versos del autor sevillano, se trate de la socarrona complicidad entre Cervantes y el supuesto autor de su retrato. De hecho, los momentos en que circulaba el *Viaje del Parnaso* coinciden también con la transmisión manuscrita del *Antídoto* y los otros opúsculos críticos que manifestaron posturas en esos momentos a favor y en contra del estilo que Góngora difundió en sus poemas.

Hoy todavía se desconoce si entre 1599 y 1607 Jáuregui escribió o publicó alguna otra composición creativa. Muy posiblemente aún exista algún cartapacio perdido o algún impreso donde se nos revele un nuevo poema firmado por este casi ignoto pintor, traductor y poeta. A diferencia de los autores en quienes se soportan las bases culturales del Barroco español, como Góngora, Quevedo y Lope, que se convirtieron en autores famosos e inolvidables, Jáuregui se encuentra entre los versificadores menos conocidos.

[296] Juan de Jáuregui aparece mencionado en el mismo folio (9v.) que Luis de Góngora, justamente entre las alabanzas que Cervantes hace al "divino" Fernando de Herrera (1534-1597) y a Félix Arias Girón (1563-1622) (Cfr. *Viage del Parnaso*, fol. 9v.).

Aún ahora, más de cuatrocientos años después, en nuestro siglo XXI, es posible desempolvar impresos olvidados, muchos de ellos intonsos, y descubrir los nombres y poemas de autores, considerados menores, ignorados por los críticos y estudiosos, los cuales han permanecido en el olvido de la Historia; autores que pasaron inadvertidos o fueron opacados por los prolíficos ingenios. Valdría la pena repasar los nombres de los poetas con los que Miguel de Cervantes organiza su *Viaje del Parnaso* e inclusive hojear los impresos de las muchas justas poéticas, pues entre sus folios seguramente se encuentran los testimonios y los nombres de olvidados escritores del Siglo de Oro, además de versiones y variantes alternas de poemas de autores conocidos.

No obstante que los primeros versos publicados de Jáuregui se encuentran en los folios de estos impresos y en el libro de Francisco Pacheco, el poeta pintor, tal y como hicieron varios de sus contemporáneos, también publicó un tomo de *Rimas*: un florilegio, que contiene parte de su obra creativa.

7.1. El tomo de *Rimas*: los poemas creativos de Jáuregui

En 1618 Francisco de Lyra Varreto imprimió en su taller de libros, en Sevilla, las *Rimas* de Juan de Jáuregui. Se trata del único testimonio donde se conservan reunidos algunos de los poemas creativos de nuestro autor además de algunas traducciones. Temáticamente el contenido se divide en tres partes: en los primeros noventa y dos folios –sin contar los textos preliminares– aparece la segunda versión en castellano, revisada, corregida y enmendada, de la traducción del *Aminta*. Entre los folios 93 y 215, como se aprecia en el encabezado que sigue al aguafuerte que indica el final de la fábula pastoril, se hallan las "*Rimas varias* de Don Iuan de Iauregui", y los folios del 217 al 307 contienen las "*Rimas*

sacras de Don Iuan de Iauregui".[297]

Haciendo de lado la fábula de Tasso y concentrándonos sólo en la parte que concierne las *Rimas*, encontramos un total de sesenta y ocho composiciones de distintos temas y variados estilos; además el poeta pintor y traductor experimentó en casi cada una de las distintas formas métricas de la poesía española, desde las estrofas que se construyen con un esquema fijo, hasta composiciones en verso libre; hecho el tomo de *Rimas* se conforme por 19 sonetos; 15 canciones; 5 composiciones escritas en liras; 4 poemas organizados en octavas, entre los que resalta la primera versión de la traducción del canto III de la *Farsalia*; 6 poemas en redondillas; 2 con tercetos encadenados; 2 madrigales; 2 silvas; 2 romances; un poema en cuartetas asonantadas y otro en verso libre; 1 epigrama; y el *Diálogo entre las dos artes pintura y escultura* constituido por quintillas.

De este conjunto de poemas de estilos diversos se conocen al menos tres ediciones modernas: una forma parte de la colección dirigida por Ramón Fernández, publicada en 1786, misma que se reeditó en 1819;[298] y las otras dos forman parte de los estudios y revisiones de Inmaculada Ferrer y Juan Matas.[299] Juan Matas, además de publicar las *Rimas*, en su edición reúne la poesía "completa" de Juan de Jáuregui, donde propone una clasificación para el estudio de cada uno de los estilos con los que el autor compuso su obra creativa. Haciendo caso de la propuesta del estudioso, debe entenderse entonces que los primeros poemas de Jáuregui, publicados hasta el momento en que Cervantes terminaba de redactar su *Viaje del Parnaso*, pertenecen a los rubros de la *poesía artística* y la *poesía*

[297] JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618. (En adelante, y cuando corresponda *JR* seguido del número de página)

[298] JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, tomo VI, por Ramón Fernández, En la Imprenta Real, Madrid, 1786. (La Biblioteca de Andalucía conserva en su acerbo un ejemplar que puede hallarse con la signatura A-B8, a-q8).

[299] J. DE JÁUREGUI, *Obras*, ed., intr. y notas de Inmaculada Ferrer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972; J. de Jáuregui, *Poesía*, ed. Juan Matas, Cátedra, Madrid, 1993.

religiosa; que en el tomo de *Rimas* aparecen distintos ejemplos que pertenecen a estos rubros y a otros como la *poesía amorosa*, la *poesía laudatoria*, la *poesía satírico-burlesca*, la *poesía del desengaño* y la *poesía moral*. Matas también designa en su clasificación el rubro de la poesía mitológica, el cual corresponde completamente al *Orfeo*, única manifestación donde Jáuregui retoma el motivo y el relato mítico de un personaje de la antigua cultura grecolatina.[300]

7.1.1. Las *Rimas* humanas de Jáuregui y sus estilos misceláneos

Siguiendo la clasificación de Juan Matas, pueden notarse diferentes estilos poéticos entre las composiciones creativas que se agrupan en la parte de las *Rimas varias* –no tan numerosas como los poemas religiosos, que tienen su propio apartado–; rubros como la poesía amorosa que va más allá de dedicarse a una amada o una dama gentil, como hicieran los poetas medievales y otros autores, intentando definir el sentimiento amoroso, como lo hiciera Andreas Capellanus. Pues Jáuregui trata entre los versos de algunos de sus poemas la naturaleza y la intelectualización del amor siguiendo los textos clásicos de Platón, Ovidio. Sirva de ejemplo el soneto que reza:

> Si en el amado pecho más constante
> teme el olvido amador ausente,
> porque en la ausencia el tiempo no consiente
> memoria, o voluntad perserverante;
>
> Yo que en presencia (miserable amante)
> no fui correspondido, i al presente
> mi ausencia Filis no recela, o siente;
> [¿]què olvido espero a su rigor bastante?
>
> Esta imaginacion al alma asida
> mil muertes puede darme; i yo con ella

[300] Véase JUAN MATAS, "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. J. Matas, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 37-63 *passim.*

ser puedo a mis tormentos omicida:

Mas como agradan a su causa bella
tanto mis males; me reserva en vida,
que es mayor mal, que lo será el perdella.

(*JR*, pp. 101-102.)

Además de manifestar el sentimiento amoroso en este soneto, como hicieran los poetas medievales y renacentistas, Jáuregui también lo propone en redondillas, silvas y en una canción: composiciones que Matas incluye en esta temática, aunque el poeta señale entre sus versos, más allá del sentimiento amoroso, las consecuencias por las que sufren los amantes: celos, soledad y el deseo de la muerte por amor.

Otra vertiente que aparece en la clasificación de Matas, de la que hay menos composiciones en las *Rimas*, es la *poesía laudatoria*: Jáuregui también alabó la valentía de los héroes romanos, como Mucio Escévola o la majestad de los monarcas españoles. Éste es el soneto que canta al héroe romano:

Librar del fuego la engañada mano
manda Porsena, i el acero agudo
que Mucio abrasa, de temor desnudo,
i del castigo de si mesmo ufano.

La propia diestra, que el varon Romano,
ardiendo pudo ver inmoble, i mudo,
essa mirar intrepido no pudo
el ofendido príncipe Toscano.

En alta admiracion canbia la saña,
la vida al enemigo reservado,
que para darle muerte armò la diestra.

Feliz error, que mejorò la hazaña,
mano sienpre feliz pues pudo errando
ser exenplo de tantas, i maestra.

(*JR*, p. 94.)

Y entre los versos satíricos Jáuregui compuso distintos poemas, como aquel que

organizado en liras describe “A una dama antigua, flaca i fea”:

> Cvando tus huessos miro
> de piel tan flaca armados i cubiertos,
> señora, no me admiro
> dessa tu liviandad, i desconciertos,
> que es fuerca ser liviana
> quien es en todo la flaqueza umana.
>
> Culpote en una cosa
> i es que adornarte quieres, i pulirte
> creyendo ser hermosa:
> i tan difícil hallo el persuadirte
> para que no lo creas,
> como el hacer en algo que lo seas.
>
> […]
>
> Oi buscas matrimonio,
> i no allaràs, según tus calidades,
> marido en el Demonio:
> porque despues de mirar tus fealdades
> que agora yo deslindo,
> presume Satanás de airoso i lindo.
>
> (*JR*, pp. 204-205.)

Con este poema Jáuregui se une a la lista de los poetas áureos que dedican versos a la fealdad de una mujer describiéndola a veces como un ente maligno, casi diabólico. Los versos recién citados bien podrían compararse con los que inician el soneto, que forma parte de la comedia de capa y espada *La viuda valenciana* (*ca*. 1600) de Lope, que en su primer cuarteto describe a una mujer como “Vieja de Satanás, que a siete diezes / Te enamoras, y gozas con hechizos / de moços, por su mal, antojadizos, / con quienes te haces niña y enternezes”.[301] Sin olvidarnos, claro está, de los versos que Francisco de Quevedo dedicó a la fealdad de las mujeres, desde el dístico que se le atribuye, donde se muestra el calambur más famoso del conceptista, espetado cruelmente en una cena contra la minusvalía de Isabel de Borbón: “Entre el clavel blanco y la rosa roja / su majestad escoja”;

[301] *Parte Catorze de las Comedias de Lope de Vega*, por Iuan de la Cuesta, Madrid, 1620, fol. 121r.

hasta romances como el que *Abomina de una vieja, que quería ser tercera de una Niña*: "La vieja, que por lunares, / salpicada de bigotes / tiene la cara…"[302]

En menor medida, otros poemas que aparecen entre las *Rimas* tratan diferentes emociones y preceptos morales, como la canción "Al oro", donde Jáuregui llega a criticar la avaricia que este metal precioso ocasiona en los hombres. El poeta lo define como "el primer caudillo" entre los metales, el más importante y principal:

> [¡]Oro Tirano altivo,
> a quien los vicios viles
> onran cual Dios, i su malicia anparas!
> por tì el amor lascivo
> mil pechos femeniles
> vence, que ya se postran a tus aras
> en torpe ofesa del onesto zelo.
> a ti procuran la Traicion i Engaño
> i su común desvelo:
> i por ti se dedican tantas vidas
> al rencor de las armas omicidas,
> tantas a estraño mundo, al clima estraño,
> al sulco incierto de nadantes proras,
> i al furor de las ondas bramadoras.
>
> […]
>
> Tù ya de los metales
> fuiste el primer caudillo,
> sus filos provocando a la matança
> dieron los minerales
> azeros al cuchillo,
> a la tajante cimitarra, i lança,
> i aguda punta al dardo i la saeta:
> laminas dieron de laton canoro
> a la Marcial tronpeta:
> dieron el bronce al belico instrumento
> del rayo i trueno imitador sangrientos;
> i todos ardiendo a tu decoro,
> por ti militan, i tu gloria vana
> escriven (o furor) con sangre umana.
>
> (*JR*, 105-107.)

[302] FRANCISCO DE QUEVEDO, *Monte en dos cumbres dividido con las Nueve musas castellanas, donde se contienen Poesías de D. Francisco de Quevedo y Villegas…* t. IV, por D. Joachin Ibarra, Madrid, 1772, p. 514.

Entre los poemas morales, además de dedicarle estos versos al metal más valorado y dañino, Jáuregui tiene un soneto donde compara "la Virtud a la Inuidia", donde con tan solo algunos versos puede entienderse el paralelismo de estos términos antitéticos:

> Invidia, que traidora armas riges,
> i a tu pesar, si el animo enbraveces,
> al inbidiado onoras, i engrandeces,
> i al invidioso con ahinco afliges".
>
> (*JR*, p. 98.)

O también ejemplos como aquel que dedica en silvas "A un amigo docto, i mal contento de sus obras":

> Entre las oras que el estudio atenta
> buelvo la vista, i a ganar aspiro
> tu fama (ò Lesbio) con respeto admiro
> lo que tu mano escrive, mal contenta.
> mi ingenio en tus escritos se alimenta
> i doctos verso breves,
> do tanto el aire, i natural estremas,
> que deleitando, enseñas, i conmueves
> con mas fervor, que el razonar verboso
> de las istorias largas, i poemas…
>
> (*JR*, p. 170.)

Otra de las temáticas de sus poemas es lo que Matas considera la *poesía artística*, donde nuestro poeta reconoce el arte plástico, como en el "Epitafio a las ruinas de Roma", o alaba las esculturas dedicadas a los reyes: "En el Tumulo que fabricò Seuilla a la Reina Doña Margarita" y "En una estatua del rei Filipo III, esculpida por insigne artifice toscano"; aunque posiblemente la más famosa de las composiciones que se insertan en este rubro sea el "Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura i Escultura". (JR, p. 174-185.)

El último de los temas que señalaremos es posiblemente aquel en el que Jáuregui

tiene menos composiciones: la *poesía festiva*, donde se desvela un lado gracioso entre los versos del poeta, y se muestra una faceta completamente contraria a la que muestra en la mayoría de sus poemas. Véase por ejemplo este "Enigma[303] extraordinario, sobre esta palabra Maroma, i sus letras":

Si en las jarcias de la nave	
suelo oler a pez i a brea;	
parte de mi forma fea	
despide un olor s[ü]ave	aroma.
No presumo de discreta,	
ni soi de las mui letradas,	
mas tengo letras sobradas	
para ser grande poeta	Maro.
Lo esparzido, i lo salado	
tengo, parlando por tres;	mar
i a buelasta cierto reves	
con un amor solapado.	*ma*roma. Amor
Mi linaje nunca tuvo	
noble estima, ni renombre,	
mas en cuatro de mi nombre	Roma
diademas i cetros uvo.	

(*JR*, p. 210.)

7.1.2. Poesía religiosa

De acuerdo con la clasificación establecida por Juan Matas, la poesía religiosa es la temática en la que Jáuregui tuvo la producción más copiosa. En ésta aparecen las adaptaciones, traducciones y versiones libres en castellano trasladadas de himnos sacros y oraciones dedicadas a distintas figuras cristianas, originalmente creadas en latín. En este rubro entran igualmente los poemas creativos dedicados a las figuras del culto cristiano a

[303] "Es una obscura alegoria, ô question, y pregunta engañosa, y entrincada, inuentada al alvedrio del que la propone" (SEBASTIAN DE COVARRUVIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, primera parte, por Melchor Sanchez, Madrid, 1674, *s.v.* ENIGMA).

las que se dedicaron las justas poéticas, en las que Jáuregui participó entre 1609 y 1622, donde alabó a Ignacio de Loyola, a San Isidro Labrador, y cantó el memorable encuentro de la Virgen María con Ildefonso de Toledo (San Ildefonso), poemas que se conservan en los impresos de las *Relaciones* examinadas con antelación.

En la parte de las *Rimas*, correspondiente a la temática religiosa, Jáuregui dedica dos composiciones a *Santa Teresa de Jesús* y a *San Bernardo*, las cuales no parecen haber sido compuestas para alguna competencia poética. Habría que seguir escudriñando los impresos de las diferentes justas para ver si por casualidad encontramos estas composiciones con alguna variante anterior a los testimonios publicados en 1618, entre los cuales hay una canción a Santa Teresa de Ávila, de la que citamos los versos iniciales:

"A la B[eata] Madre Teresa de Iesus, que por espacio de veinte años
fue examinada de Dios, con perpetua sequedad, i ausencia en la oracion"

Con dulce afan, i grato desconsuelo
sirvio Iacob a su Raquel hermosa,
viviendo en su presencia ausente i solo,
mientras el Sol por senda luminosa
dio siete i siete vezes buelta al Cielo
i luz a nuestro i al contrario Polo.
Premiò al pastor su fiel amor: premiolo
dando seguro fin a su esperança.
Tú en semejante, aunque mayor empresa
viste (insigne Teresa)
cuànto una fe perseverante alcança:

que en temerosa ausencia intolerable
a tu Esposo Iesus tanbien serviste
por años veinte, con mayor firmeza
que el yerno de Laban, i mas tristeza,
sienpre ardiendo en amor, i sienpre triste
sin ver su faz alegre, i voz amable;
i fuera ya el desden inconparable
si mas tienpo en conbate tan penoso
Dios te negara a tu querido Esposo.

(*JR*, p. 290.)

Y un romance dedicado a San Bernardo:

Mveve mi lengua, Bernardo,
para cantar de ti mismo,
que en mil prodigiosos Santos
fuiste el unico prodigioso.
Pues las virtudes que a todos
dieron blasones distintos,
en ti reduzidas, hazen
solo un conpuesto divino.
[¡]O nueva luz de creyentes!
que en el paramo escondido
cual a Abrahan te promete
Dios innumerables hijos.
Fue un tiempo Figura i sonbra
tuya el insigne Benito,
hasta que a su manto oscuro
dio luz tu blanco vestido.

(*JR*, pp. 280-281.)

Y dejando de lado las composiciones creativas dedicadas a las figuras religiosas, hemos de señalar que entre los folios del tomo de *Rimas* puede constatarse que nuestro poeta nunca dejó de practicar el primero de los oficios por el que fue tan aplaudido a principios del siglo XVII: en la parte correspondiente a la *Rimas sacras* se encuentra la traducción de varios himnos para las celebraciones litúrgicas, además de versiones parafrásticas de algunos salmos y pasajes procedentes de la *Vetus latina* y de la *Vulgata*; ejercicio literario y filológico de Jáuregui, como el que en su momento hiciera Fray Luis de León (1527-1591) en sus *Traducciones e imitaciones de autores profanos* y *Traducciones de autores sagrados*.[304]

Inmaculada Ferrer, por su parte, asevera que estas composiciones jaureguianas "ofrecen escasísimo interés. Algo más las versiones parafrásticas, donde el poeta puede remontar el vuelo […] y consigue algunos momentos felices […]. La única composición

[304] Cfr. FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 2001.

realmente notable, la única también que mereció elogios de Menéndez Pelayo[305] es la versión del salmo *Super flumina Bablilonis*, de tanta fortuna en las letras españolas".[306]

Los versos de Jáuregui en su traducción revelan frente a su original latino la versatilidad del poeta:

Super flumina Babylonis Salmo 136	Paráfrasis del salmo 136, en que se lamentan los Hebreos de su captiuidad en Babilonia. *Super flumina Babylonis*[307]
[1] Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion.	En la ribera undosa del Babilonio rio los fatigosos mienbros reclinamos i alli con faz llorosa junto a su margen frio con lagrimas sus ondas aumentamos;
[2] In salicibus in medio eius suspendimus citharas nostras.	entonces de los ramos de los silvestres sauzes suspendimos las citaras y harpas, do solía alentar sus enojos algun dia alegre el coraçon, cuando vivimos en ti Gerusalen: mas la memoria de tu asolado Inperio i el duro cautiverio en que trocamos oi la antigua gloria nos despojò del regozijo i canto, para entregarnos al afán i al llanto.
[3] Quia illic rogaverunt nos, qui cativos duxerunt nos, verba cantionum, et, qui affligebant nos, laetitiam: "Cantate nobis de canticis Sion".	Alli por mas tristeza, la escuadra victoriosa que nos condujo en miseras prisiones tenplada su fiereza, nos preguntò piadosa por nuestras dulces rimas i canciones, i con blandas razones nos animava a repetir alguna: mas respondimos con ajeno intento:

[305] MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, t. II (Domenech-Lllodrá), CSIC, Madrid, 1952-1953, p. 270 (*s.v.* JÁUREGUI, JUAN DE).

[306] INMACULADA FERRER, "Prólogo" a JUAN DE JÁUREGUI, *Obras*, t. I, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. LXIX-LXX. (Se trata del Salmo 137. Una particularidad que tiene este texto, es que no solamente fue de utilidad para que Jáuregui lo vertiera al castellano, puesto que doscientos años después de la publicación de las *Rimas*, el poeta Temistocle Solera se inspiró de los versos que lo componen para escribir el coro *Va' pensiero*: el momento más emblemático y recordado de la ópera musicalizada por Giuseppe Verdi, *Nabucco*, de 1842. En Italia se considera este coro como un verdadero himno nacional. En los teatros cuando se canta, el público se levanta y lo escucha de pie.

[307] JUAN DE JÁUREGUI, *Rimas*, por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618, pp. 237-238.

[4] Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?	còmo dara señal de algun contento quien se ve reducido a tal fortuna? [¿]còmo cantar podremos Himnos santos en regios estrangera, do la Deidad primera es ofendida? [¿]entre enemigos tantos de aquel Señor a cuya gloria aspira nuestro piadoso canto, i nuestra lira? (*JR*, pp. 237*ss.*)

Otra de las traducciones de Jáuregui que llama la atención es la paráfrasis libre que hace del cántico atribuido a Santo Tomás de Aquino (1225-1274) para la celebración de Corpus Christi:

Pange lingua	Al Santísimo Sacramento
Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium sanguinisque pretiosi quem in mundo pretium fructus ventris generosi rex effudit Gentium. Nobis datus, nobis natus ex intacta Virgine, et in mundo conversatus, sparso verbi semine, sui moras incolatus miro clausit ordine.[308]	Mveve la voz, lengua mia diràs el alto Mysterio do asiste umanado Critso Dios onbre, en alma i en cuerpo Su sangre de precio tanto dirás; con que el Rei supremo pudo redimir el Mundo, i el Mundo comprar el Cielo. El que fue para los onbres dado por el Padre eterno, i fue de una Virgen pura nacido para los mesmos. El que umanò su Deidad; i conversando en el Suelo, senbrò su palabra santa que fruto le da pertetuo. I para volverse al Padre, entre los onbres primero con maravillosa industria quiso quedar encubierto. (*JR*, p. 220*ss.*)

Jáuregui cierra su tomo de poesía creativa con una serie de veintisiete textos religiosos; algunos de ellos fueron poemas con los que nuestro autor participó al menos en

[308] *The Hymns of the Breviary and Missal*, Introduction and notes by Rev. Matthew Britt, Benziger Brothers, New York, 1922, pp. 29, 126-128 *passim*. De este texto y de su traducción ilustramos sólo estas primeras dos estrofas.

tres justas poéticas entre 1609 y 1616, y varias de estas composiciones aparecen en las *Rimas* con algunas variantes y enmiendas, creando con esto versiones alternativas de la primera versión autoral. A ejemplo de esto, si retomamos las estancias del poema dedicado "A Nuestra Señora. Aplicando algunos atributos a la limpieza de su Concepción", con el que Jáuregui participó en la justa poética organizada por los sacerdotes de San Pedro ad Vincula, notaremos los cambios realizados por Jáuregui en una segunda versión corregida y enmendada que se publicó en el tomo de *Rimas*:

Versión publicada en la *Relación de la justa* por Luque Fajardo (1616)	Versión publicada en el tomo de *Rimas* De Juan de Jáuregui (1618)
Soys Platano de ramas tan copioso Al fertil riego de perpetua fuente, Que nunca el yelo su follage vmbroso A penetrado, ni el Agosto ardiente. Mirra escogida, Balsamo oloroso, Cuya interna virtud perpetuamente Os reservó incorrupta, y sin ofensa Contra el contagio de la Culpa inmensa.	Soys Platano de ramas tan copioso al fertil riego de perpetua fuente, *que nunca el yelo su verdor frondoso* à penetrado, ni el agosto ardiente. *Mirra* escogida, *Balsamo* oloroso, cuya interna virtud perpetuamente os reservò incorrupta i sin ofensa contra el contagio de la Culpa inmensa.
Soys el Cinàmo de fragante, y fina Especie, oculto en aspereza tanta, Que ni guadaña al tronco se auezina, Ni falta vn ramo de la fértil planta. [¡] O en los humanos ecepcion diuina! Y del Criador imagen sacrosanta! Por gracias mil deuidamente os llamo Plátano, Mirra, Balsamo, Cinàmo.	Sois el Cinámo, de fragante i fina especie, oculto en aspereza tanta que ni guadaña al tronco se avezina ni falta un ramo de la fértil planta. [¡]o en los humanos ecepcion divina, i del Criador imagen sacrosanta! *por mil blasones dignamente os llamo* Plátano, Mirra, Balsamo, Cinàmo.
Soys Torre ebúrnea, altissima, y fundada Para asilo feliz del vando amigo, Que su noticia inmunidad sagrada Fue siempre incontrastable al enemigo. Ciudad en cuya cerca leuantada No abrió el contrario entrada, ni postigo. Escala del olimpo, inaccessible Al pie atreuido de la bestia horrible. [309]	Sois Torre ebúrnea, altissima, y fundada para asilo felìz del vando amigo, *que su notoria inmunidad sagrada* fue siempre incontrastable al enemigo. Ciudad en cuya cerca levantada no abrió el contrario entrada, ni postigo. Escala del olimpo, inacesible al pie atreuido de la bestia orrible. (*JR*, pp. 259-261)

[309] FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO, *Relación de las fiestas que la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebró en su Parroquial Iglesia de Sevilla a la Purísima Concepción de la Virgen Maria Nuestra Señora. Con el estatuto de defender su inmunidad limpieza*, por Alonso Rodriguez Gamarra, Sevilla, 1616, fols. 38v.-39v).

Como puede apreciarse, la poesía religiosa de Jáuregui es la que podría tener más atención, pues es con ésta que comenzó a llamar la atención como poeta, y en el tomo de *Rimas*, las composiciones sacras tienen un lugar especial; no así las *Rimas* varias o humanas, donde los estilos se entremezclan indistintamente, entre traducciones y poemas dedicados a otros asuntos más mundanos y menos celestiales.

7.2. Poemas sueltos

Juan Matas también da noticias de poemas sueltos, firmados o sólo atribuidos al autor, publicados en libros de temática variada donde pueden hallarse, además de los poemas laudatorios y de corte artístico, alguno que otro de corte satírico: como un par de sonetos que no aparecen en las *Rimas*, que tratan una lúgubre historia que cae en la escatología, como el que se titula "A una mujer a quien un hombre no pudiendo gozarla viva mató a puñaladas para gozarla muerta":

Por leve una firmeza la arrogancia
quiso rendir de un sátiro villano,
como si no tuviera el ser humano
firmeza que burlase a la inconstancia.

La que infinita conoció distancia
desde el deseo al logro, este tirano
en Filis abrevó sangrienta mano,
porque inmortal no fuese su constancia.

Mas desmintió el cadáver victorioso
al bárbaro dos veces homicida:
si la torpeza no, el ser inconstante.

Pues en despojo yace tan glorioso
quien cediendo al honor tan larga vida
dejó de ser mujer, por ser constante. [310]

[310] J. DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. Juan Matas, Cátedra, Madrid, 1993, p. 604.

Entre los poemas sueltos, que no aparecen en alguna obra de Jáuregui, Matas da a conocer dos sonetos, que datan de 1621: "El que daba sepulcro a su talento" y "En polvo leve este sepulcro ostenta". El estudioso los encontró en dos libros resguardados en los anaqueles de la Biblioteca Nacional de España, en el manuscrito 1818[311] y el manuscrito 5972,[312] como lo indica en su edición de la *Poesía* de Jáuregui.[313] Además de los sonetos, hay dos epitafios que manan de la pluma de nuestro autor, dedicados a la muerte del Conde de Villamediana (*ca*.1622):

De don Juan de Jauregui

El oficio a quien traydor
el coraçon le quitais
dize quien soys, pues guardais
sin el correo mayor
el ser ladrón del honor
que la ronca lengua inflama
segun lo que el mundo aclama
os puso en tan triste suerte
que es justo que den la muerte
al que fue ladrón de fama.

Otro del mismo

Yaze quien por hablar
dizen que la habla perdió
aqui en acero gasto
la opilación de infamar
su pluma le hizo volar
qual icaro despeñado
si nuevo sol a encontrado
no en Eridano se vee
sino herida con que fue

[311] GIOVANNI BERNARDINO DI GIULIANO (comp.), *Memoria de' succesi trá li Deputati della città di Napoli col Duca d'Ossuna, principio del governo di Filippo* 4 *sino alla partita del Cardenale Zappatta*, *ca.* 1621, fol. 105v.

[312] Entre los papeles varios de los *Memoriales a Felipe IV*, el Duque de Osuna, Pedro Téllez Girón, reúne un sinfín de Memoriales y cartas, entre los que aparecen los poemas recopilados por el notario G. B. Giuliano. Los sonetos de Jáuregui aparecen en los folios 204r y 204v., mismos que aparecen publicados en ANTONIO PÉREZ GÓMEZ (ed.), *Romancero de Rodrigo Calderón 1621-1800*, "…la fonte que mana y corre…", Valencia, 1955, *passim.*

[313] Cfr. J. JÁUREGUI, *Poesía*, ed. J. MATAS, pp. 554 y 555.

pasado por lo pasado.[314]

Además, se encuentran dos décimas dedicadas "al diuino Figueroa" [315] en 1625; otra más que aparece entre los preliminares de un tratado de Alonso de Carranza;[316] y un soneto epigramático, fechado en 1631 ("En teatro, real enigma arcano"),[317] que aparece junto con una serie de poemas de varios autores, que se inspiraron en el evento que ocurrió en un teatro, que así se resume en las palabras de Alfonso Reyes:

> El 13 de octubre de 1631, para celebrar los años del príncipe Baltasar Carlos, ordenó el Conde-Duque de Olivares un combate de fieras en la plaza del Parque […]. Toda el arca de Noé y las fábulas de Esopo –como decía Quevedo– dieron su contingente a la fiesta. Viose entonces a un toro del Jarama triunfar del león, del tigre y del oso, y morir después al tiro de arcabuz que le asestó el rey don Felipe IV.[318]

Y entre estos poemas *sueltos*, muchas veces desconocidos, ignorados por los estudiosos, pasados por alto por la crítica, debemos indicar que encontramos otros poemas firmados con el nombre de Juan de Jáuregui, los cuales no aparecen en texto alguno de los estudiosos ni en alguna edición moderna donde se recopile la obra poética de Jáuregui, o en los estudios de quienes se han abocado a analizar los textos de nuestro autor.

Uno de estos poemas sueltos forma parte de los textos preliminares del impreso de

---

[314] Versos que pueden encontrarse en el fol. 69v. del manuscrito mms/10293 de la BNE. Junto con los dos poemas de Jáuregui pueden encontrarse otros epitafios, dedicados a la muerte de Juan de Tarsis, los cuales proceden de las plumas de otros poetas, como Luis Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Mira de Amezcua o Luis de Góngora. Según aprecia Bartolomé Gallardo: "los epitafios de infamia son […] sobre todo de D. Juan de Jáuregui, que se encarnizan rabiosamente contra el muerto" (BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, imprenta de Manuel Tello, Madrid, 1889, p. 688).

[315] Cfr. "Preliminares", FRANCISCO DE FIGUEROA, *Obras*, por Pedro Craesbeek, Lisboa, 1625.

[316] A. DE CARRANZA, *El aivstamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre i la reducción destos metales a sv debida estimación*, Por Francisco de Martínez, Madrid, 1629 (texto en el que además de la décima aparecen versos, que parecen ser de las primeras lecciones de la traducción de la *Farsalia* de Jáuregui (véanse las páginas 68 y 69 de ese impreso).

[317] JOSEPH PELLICER DE TOUAR, *Anfiteatro de Felipe el Grande*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1631, fol.20.

[318] ALFONSO REYES, *Capítulos de literatura española*. *Obras completas*, t. VI, FCE, México 1996, p. 130; véase también: EMILIO COTARELO, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1911, p. 36.

las *Rimas y prosas. Ivnto con la fabula de Leandro y Ero* de Gabriel Bocángel y Vncueta, impreso en el que se halla una décima que Jáuregui dedica al autor. Mas entre versos poco conocidos de autores auriseculares, los de Jáuregui no son los únicos, pues además de su décima, otros poetas y críticos como García de Salcedo Coronel dedicaron también algún soneto o alguna décima al autor de las *Rimas y prosas*. La espinela que Jáuregui dedicó a Bocángel reza:

Lisonjas introduzidas
por error de las edades,
vsurpan a las uerdades
el trage de ser creidas:
vistan pues encarecidas
frases, lo incierto y lo uano,
que yo en tu alabança ufano
sin adornos de mentira,
iuzgo milagro tu lyra,
y a ti divino en lo humano.[319]

Otro de los poemas sueltos y poco conocidos se encuentra en el ya mencionado y citado tratado de Alonso Carranza, *El aivstamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre*; los versos que Jáuregui firma aparecen en la dedicatoria "al auctor deste discurso":

Pvdo ingeniosa porfia
Vnir, aunque desiguales
Las MONEDAS i METALES
en politica armonía;
insignes honores fia
su auctor al tiempo inmortal,
pues ià le será, en señal
de eternidades, que hereda,
estatua toda MONEDA
materia todo METAL.[320]

[319] GABRIEL BOCANGEL Y VNCUETA, *Rimas y prosas, Ivnto con la fabula de Leandro y Ero*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1627.

[320] A. CARRANZA, *El aivstamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre, i la reducción de estos metales a sv debida estimacion*, por Francisco Martinez, Madrid, 1629, Preliminares. (versales del original).

Y en este *discurso*, como Jáuregui califica *El aivstamiento*, estos diez versos no son los únicos de nuestro autor que allí aparecen, pues uno de los ensayos de traducción, o al menos aquello a lo que nos referimos como parte de la versión perdida de la *Farsalia* de Lucano, traducida por Jáuregui, se halla en los folios de este texto de Alfonso de Carranza.

Entre los poemas de Jáuregui, además de las clasificaciones, también se consideran las versiones castellanas del *Aminta* y de la *Farsalia*, mismas que, desde el Siglo de Oro, los contemporáneos de Jáuregui y los críticos literarios consideraron como parte de la obra versificada del autor, porque en el momento de realizar la traducción, nuestro autor imprimió su particular estilo, su creatividad poética: en la fábula pastoril de Tasso respetando los versos libres, mientras que en el segundo texto el poeta traductor se encargó de organizar y amplificar *a piacere* en octavas italianas la narración de la guerra civil de Lucano.

7.3. *Orfeo* o "la necesidad de Apolo mira"

El único de los poemas del que no hemos hablado, que en su momento propició gran polémica, es el que permite a Juan Matas incluir el rubro de *poesía mitológica* en su clasificación: se trata de un tercer poema de largo aliento –contando el *Aminta* y la *Farsalia* castellanos como poemas de creación– en el que nuestro poeta desarrolla, actualiza, renueva y retrata el relato mítico del músico, poeta, sacerdote y príncipe de Tracia: el *Orfeo*.

Como hemos visto, Miguel de Cervantes menciona en tres de sus obras a Juan de Jáuregui. Cronológicamente, primero lo hace en el Prólogo de las *Novelas ejemplares*, cuando el novelista crea, sin darse cuenta, una polémica por su retrato, que atribuye a

Jáuregui, polémica que bien ha durado cerca de cuatrocientos años. El segundo momento en que Cervantes recuerda a Jáuregui, es en 1614, en el *Viage del Parnaso*, donde dedica a nuestro autor una tirada de nueve versos, acomodándolo entre los poetas laureados, sin que Jáuregui pudiera ser reconocido de esta manera. Versos donde se muestra la sinceridad de Cervantes que vio en Jáuregui madera de poeta, pues cuando empezó a circular el *Parnaso* cervantino, Jáuregui posiblemente sólo estaría comenzando a preparar la versión castellana de la *Farsalia*, trabajo del que Cervantes pudo conocer una versión temprana, o sólo enterarse de las intenciones de nuestro autor de verter el poema de Lucano al español. Cervantes acomoda a Jáuregui dentro del *Viaje del Parnaso*: lugar en el que lo corona con laureles entre los ingenios españoles reconocidos. Recordemos que para ese momento, Jáuregui, como poeta, solamente había participado en la justas poética en honor a la beatificación de San Ignacio, sin olvidar la aplaudida traducción del *Aminta*, publicada en Roma –motivo por el que Cervantes lo menciona por tercera ocasión entre los folios de la segunda parte del *Quijote*–, y las estrofas dedicadas a un par de retratos dibujados por Francisco Pacheco.

Podríamos arriesgarnos a indicar que Jáuregui obedeció el consejo de los versos de Cervantes: "con piadosos ojos / la necesidad de Apolo mira", pues, dos años después de la publicación de estos versos, participó de nueva cuenta en una justa poética; y luego, en 1618, Francisco de Lyra Barreto estampó los versos amorosos y las traducciones castellanas de himnos sagrados y textos clásicos, además del "Diálogo de la Pintura y las otras artes" y poemas de variopinto estilo en el conocido tomo de *Rimas.*

Diez años después de que Cervantes encomendara los poetas españoles a las Musas en su *Viaje del Parnaso*, la imprenta de Iuan Gonçalez tiró los folios del *Orfeo* de Jáuregui, poema de largo aliento, dividido en cinco cantos, donde el autor sevillano, además de

recuperar y actualizar el mito del citaredo tracio, hijo de Apolo y de la musa Calíope –según se aprecia en las versiones clásicas– acomodó en 186 octavas italianas el relato mítico de este héroe y semidiós. Trabajo en el que seguramente quiso poner en práctica las teorías con las que confeccionó las preceptivas poéticas, además de hacer caso a Miguel de Cervantes y ver por la necesidad de la poesía lírica, encumbrándola con la fábula mitológica de uno de los más poderosos sacerdotes de la antigüedad, el primero de los poetas, el primero de los cantores y el primero en dominar el arte y la magia de la música y de la palabra.

En el momento de acercarnos a los textos de Juan de Jáuregui, sea las traducciones que las preceptivas literarias, sus discursos, su irrepresentable libreto teatral o su obra creativa, compuesta por poemas, en cada uno de los textos que conforman su *opera omnia* puede notarse que el autor se distinguió como hombre docto en temas diversos: de mitología, teología, así como retórica, filosofía y poética; amén de dominar las lenguas en las que destacó como traductor: el latín y el italiano. Falta solamente reconocer en su haber, el conocimiento del arte y la teoría de la música; conocimientos que podríamos comprobar en los momentos de acercarnos a su poema *Orfeo*, precisamente donde recupera el relato del músico más importante de la mitología clásica.

Quisiéramos pensar que por ser hijo de nobles (descendiente de la casa de Gandul y Marchenilla) Jáuregui haya gozado de la más completa educación; tal vez a cargo de una orden religiosa, como ocurriera con Cervantes, que según se sospecha habría sido alumno de clérigos y maestros pertenecientes a la compañía de Jesús.[321] También nos sería grato pensar que nuestro autor, en los años posteriores a su regreso a Sevilla, después de haber

[321] Cfr. JOSÉ MARTÍNEZ-ESCALERA, "Cervantes y los jesuitas", *Anales Cervantinos: IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 295-307.

estado en Italia (entre *ca*. 1600 y 1609), hubiese tenido acceso a alguna de las bibliotecas más grandes y completas, similar a la que en España pertenecía a Gaspar de Guzmán, el Conde-Duque de Olivares,[322] regente en turno durante el reinado de Felipe IV, o que la cultura y los vastos conocimientos desvelados en su obra fuesen el fruto de una vida de estudio, de sus viajes y del intercambio cultural con los intelectuales y artistas de su época;[323] sin olvidarnos, claro está, de todos los textos que pudo leer, en manuscrito y de primera mano, en los momentos en que se desempeñó como censor y responsable del *imprimatur* de la Corona y del Santo Oficio entre la tercera y la quinta década del siglo XVII, poco tiempo después de ser honrado con el título de caballerizo de la reina.

De igual manera, podríamos imaginar que el poeta fuese asiduo asistente en las tertulias literarias, junto con otros de los ingenios áureos, donde posiblemente haya leído en voz alta el *Antídoto* donde analiza el poema de Góngora, o que en alguna de estas reuniones llegara a presentar atisbos de su *Discurso poético* (de la misma forma en que hiciera Lope de Vega –entre 1607 y 1609– por encargo del Conde de Saldaña: Diego Gómez de Sandoval con su preceptiva del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ante los

[322] "Eran, según el catálogo, cuya copia de [Manuel] Angulo conocemos, unas 2,700 obras impresas y 1,400 manuscritos: bastantes para aquellos tiempos en los que las bibliotecas de los ricos no podían alcanzar, ni remotamente, la copiosidad de cualquier modesto aficionado actual. Predominan los idiomas latín y toscano […]; casi todas son de Historia, Viajes y Política, m[á]s los libros de Teología y Religión […]. Los libros preferidos eran los de Historia clásica, porque en la actitud megalómana del Conde Duque frente a los sucesos de su tiempo, frente al concepto de la España futura y frente a su propia personalidad, hay una clara influencia de las sentencias y de los hechos de los grandes guerreros y estadistas antiguos" (GREGORIO MARAÑÓN, "La biblioteca del Conde Duque", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 107, Alicante, 1935, pp. 681-682).

[323] "D. Juan de Jáuregui, durante su permanencia en Sevilla, debió conocer y tratar mucho a D. Gaspar de Guzmán, entonces Conde de Olivares, y á la sazón Conde-Duque del mismo título y gran valido del Rey D. Felipe IV. Consta, en efecto, que dicho personaje, entre los años de 1607 y 1615, estuvo en la ciudad del Betis, y que allí hizo de su casa centro de reunión de los hombres de ingenio y de letras, á los cuales, por sus anteriores estudios en Salamanca, era grandemente aficionado. Que Jáuregui frecuentaría estas reuniones, como las otras del Duque de Alcalá, de Arguijo y de Pacheco […] no puede ponerse en duda, porque sus nobles prendas personales, la distinguida familia á la que pertenecía, sus cualidades de poeta, de artista en general, y de hombre de letras le obligarían indudablemente a ello; y que con su asistencia á estas reuniones, y con el trato que allí hubo de tener con quien las daba, su inclinación hacia éste se acrecentó, lo prueba bien el hecho de haberle dedicado el *Discurso poético* y el *Orfeo*" (JOSÉ JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, p. 42).

integrantes de la Academia de Madrid[324]) o que anunciara avances de las octavas que forman alguna de las versiones de la traducción de la Guerra Civil de Lucano; mismos que Miguel Cervantes, por cierto, pudo haber conocido de primera mano. También es factible que Jáuregui llegara a recitar algunas de las estancias del poema al cual nos abocamos: el *Orfeo*.

[324] ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS, "Introducción" a LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo Tomás, Cátedra, Madrid, 2009, p. 43.

PARTE 2

EL MITO CLÁSICO DE ORFEO EN EL POEMA DE JUAN DE JÁUREGUI Y SU VALOR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL BARROCO

CAPÍTULO 1

EL MITO DE ORFEO

> [Orpheus is] in Greek legend, the chief representative of the art of song and playing on the lyre, and so great importance in the religious history of Greece. The derivation of the name is uncertain, the most probable being that which connects, it with ὀρφ- ("dark", ὀρφναῖος, ‘όρφην). In accordance with this, Orpheus may have been originally a god of darkness; or the liberator from the power or darkness by his gift of song; or he may have been so called because his rites were celebrated by night.[1]

Entre las divinidades, los semidioses y los héroes, cuyas aventuras se conservan en los relatos de la mitología y la literatura de Grecia y Roma,[2] Orfeo es uno de los personajes más poderosos, pues con la magia de su canto, y los sortilegios producidos por la música generada por el tañer de las cuerdas de la lira o cítara, según se narra en las cuantiosas versiones del relato mítico transmitidas a lo largo de los siglos, el cantor y citaredo puede conmover la voluntad de los dioses y gobernar el alma de los hombres; domeñar el instinto feroz de las bestias salvajes, convirtiéndolas en criaturas dóciles, o controlar lo indómito de la naturaleza. Orfeo, dependiendo de su estado de ánimo –del gozo o melancolía que imprima en su canto– puede hacer que el follaje de los bosques de Tracia florezca o se marchite, provocar que las rocas se conmuevan; además de ser capaz de controlar los ciclos del sol y de la luna, permitiendo que el astro rey brille con toda su intensidad e ilumine todos los rincones de la Hélade, y por las noches ocasionar que la luna fulgure en el manto estrellado del cielo. El poder del canto y la magia de la música de Orfeo no solamente se

[1] *The Encyclopædia Britannica a Dictionary of Art, Sciences, Literature and General Information*, 11th ed., vol. 20, The Encyclopædia Britannica Company, New York,1911, pp. 327-328, *s. v.* ORPHEUS.

[2] Cfr. FRANCESC CAPDEVILA (pseudónimo MAX), *Órficas*, trad. Emilia Ruiz Yamuza, Rosalía Gómez, *et al.*, Nórdica, Madrid, 2017.

limitan a la tierra y el firmamento celeste, también influyen en el mar océano, donde el semidios tiene la potestad de controlar las mareas, los vientos, las olas, y atraer a la superficie a los seres subacuáticos que habitan en las profundidades,[3] tal y como se narra en los pasajes donde se recuerda el relato de Anfión, utilizando el poder de la música para la fortificación de las murallas de Tebas (XI § 440); el rescate de Arion, ayudado por delfines, focas y demás criaturas marinas (XI § 450); o el relato del centauro Quirón (XI § 455), entre otros tantos.[4]

Además de estos capítulos de la mitología, donde aparece la importancia del poder de la música, el pasaje del relato mítico que más llama la atención es cuando Orfeo desciende hacia el Inframundo: lugar en el que gracias a la magia de su canto, al poder de su música y la recitación de sus *himnos*, acompasados por las melodías emanadas de su cítara, pudo horadar las rocas y conseguir, descendiendo por entre las cavernas que se abrían a su paso, domeñar los ánimos de las bestias, como el can Cerbero, y la voluntad de los dioses y de los seres que habitan el oscuro Érebo, entre los que pueden mencionarse al

[3] RAMÓN ANDRÉS ilustra esto al hablar de la magia de la música: "El encantamiento de los animales por la música, el rendirse de los gamos y gacelas al sonido de la flauta, fue un tema harto común entre los autores del pasado, desde Aristóteles a Aerobio o Eliano, cuyas teorías al respecto todavía pervivieron con rara insistencia durante el Renacimiento, y aún bastante tiempo después. Una cristalización de estas creencias durante la Antigüedad tardía se halla en Martianus Capella, quien tras referirse a la virtud de Orfeo, capaz de serenar a los más distintos y fieros animales, señala que los ciervos se entregaban al sonido de las zampoñas, y que en un lago de Alejandría los peces son atraídos por los instrumentos de percusión, y en esta misma sincronía los cisnes hiperbóreos se subyugan ante el tañido de la cítara (*cycnos Hyperboreos citharae cantus adducit*) y los delfines, dice, son inducidos a establecer amistad con los hombres (*fides delphinis amicitiam hominum persuaserunt*) mediante el dulce resonar de la lira, y por supuesto, no son ajenas las aves a la gaya música de las flautillas" (*El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008, pp. 70-71). La obra de Marciano Capella a la que se refiere el autor es el libro IX, *De Musica*, que es parte de *Las bodas de Filología y Apolo*, y es el parágrafo 927, el cual comienza subrayando que los animales reaccionan a los sonidos de las cuerdas y del canto del citarista de Tracia: "Animalium vero sensus meis cantibus incunctanter adduci saltem Thracius citarista perdocuit; in quo non fabula sed veritas gloriam procreavit". Claramente el citaredo al que alude Capella es Orfeo, no sólo por la referencia geográfica de Tracia, sino que desde los parágrafos 906 y 907, el cartaginense alude al relato mítico en el momento en que menciona Eurídice (cfr. MARTIANI CAPELLAE, *Nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus*, Libri IX § 906-927, Franciscum Varrentrapp, Francofurti, 1826, pp. 723-724.).

[4] Véase SILIO ITÁLICO, *Guerra púnica*, ed. Joaquín Villalba Álvarez, Akal, Madrid, 2005, p. 434 *ss*.

regente del inframundo, Hades, y a Proserpina, su mujer. De esta manera, armado solamente con su cítara o lira, y afinando los acentos de su voz, Orfeo, en cualquiera de las múltiples versiones de su relato, se convirtió en el primer *mortal* que logró atravesar la frontera entre la luz y la oscuridad, pudiendo encontrar una entrada y una salida que le permitieron el tránsito entre el mundo de los vivos y el universo de los muertos.

En algún punto de la Historia, Orfeo se convirtió en parte de las circunstancias culturales de Grecia, y es muy probable que ni su relato mítico ni su credo sean originalmente helénicos, sino que fueron adquiridos y adaptados de alguna manera en la cultura griega. A este respecto, Carlos García Gual y David Hernández explican que la leyenda mitológica del príncipe de Tracia, como la definen ellos, es una narración imbricada en muchas tradiciones con la que puede comprobarse la comunicación que había entre los griegos y las civilizaciones del oriente como los sumerios, los egipcios o inclusive los judíos:

> La anomalía de Orfeo [con] relación al panteón heroico de los griegos debe mucho, también, al origen fronterizo de su misma figura. Siendo el héroe dotado de más capacidades prodigiosas para transitar entre el mundo de los vivos y la región del Averno, Orfeo también es un mito del mestizaje entre Oriente y Occidente, un cuerpo –una leyenda– que deviene encrucijada. Su origen tracio –y, por lo tanto, la ubicación de su relato original entre el extremo de Grecia y el territorio del Asia Menor que hoy asociamos con Turquía–, lo colocan en una situación de sugestiva excentricidad, de mayor libertad respecto a la figuración precisa del mundo aqueo tradicional.[5]

Debido a la mitología y la religión griegas puede hablarse de literatura, historia y filosofía[6]

---

[5] CARLOS GARCÍA GUAL Y DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, *El mito de Orfeo*, FCE, Madrid, 2015, p. 278.

[6] PLATÓN hizo dialogar a Sócrates con Hermógenes y distinguió al hombre de los animales, porque tenían alma *physéchē* (*sic*) e hizo que Sócrates declarara "creo que fueron Orfeo y los suyos quienes pusieron este nombre, sobre todo en la idea que el alma expía las culpas que expía y de que tiene al cuerpo como recinto en el que 'resguardarse' (*sŏizētai*) bajo la forma de prisión" (*Crátilo*, 400*c*, *Obras*, t. II ed. trad. y notas de José Luis Calvo, Gredos, Madrid, 1987, pp. 394-395*s*). También LUCIANO DE SAMOSATA, en sus *Diálogos de los muertos*, sobre todo en el que trata la muerte de Protesilao, quien suplica a Plutón breves instantes de vida, sólo para despedirse de su esposa (28). El dios del Inframundo explica que es imposible que el alma

sin que el nombre de Orfeo cause extrañeza. En casi todas las disciplinas el personaje es referente, pues para algunos fue de los primeros poetas, y hay quien lo considera un filósofo y un iluminado; mientras que para otros, el tracio es uno de los magos más poderosos[7] y uno de los héroes de la antigüedad, que incluso aparece ayudando a otros héroes como Jasón y su hazaña con los argonautas, y convive con el poderoso Héracles en el viaje que los lleva a la Cólquide y en otras tantas aventuras.

Las noticias sobre Orfeo y el Orfismo son muy antiguas. Hay quien afirma, como Salomon Reinach, que Orfeo fue uno de los primeros en instaurar la creencia en seres superiores al hombre que habitan en otros universos. El estudioso llega a indicar que Orfeo fue uno de los primeros magos o hechiceros de los que se tiene memoria, que en algunas representaciones pictóricas se le llega a encontrar ataviado con la zalea de un zorro, como ejemplifica Salomon Reinach: "Orphée, qui paraît dans l'art avec une peau de renard sur la tête, n'est qu'un renard sacré, dépecé par les femmes du clan du renard; ces femmes s'appellent, dans la légende, les Bassarides; or, bassareus est un des vieux noms du renard".[8] Representación similar a la de Héracles, quien viste la zamarra del León que derrotó en Nemea al cumplir uno de sus doce trabajos.[9] Símbolos con los que se representan las características de sendos argonautas, pues mientras que la fuerza descomunal del hijo de Alcmena y Zeus se representa en la figura del invencible felino, la astucia del príncipe tracio, hijo de Calíope y Apolo (o Eagro, según versiones alternativas)

---

regrese a la vida una vez que atravesó el umbral que divide el mundo de los vivos del universo de los muertos, y que si así fuera quien experimentara esto después se arrepentiría. (Cfr. *Obras* t. IV, trad. y notas José Luis Navarro González, Gredos, Madrid, 1992, p. *221ss*.)

[7] SALOMON REINACH, a este respecto, define a Orfeo como un hechicero, lo menciona como "Orpheus, le sourcilleux" (*Orpheus. Histoire générale des religions*, Publications Alcide Picard, Paris, 1921, p. 124.).

[8] *Idem.*

[9] APOLODORO, *Biblioteca* II, 5, intr. Javier Arce, trad. y notas Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 1985, p. 104.

se ve reflejada en la sagacidad y el ingenio con los que se relaciona a la vulpeja.

A Orfeo también se le señala por ser uno de los primeros *autores* en crear poemas: los *himnos* y rezos sagrados para alabar a los dioses; además de ser partícipe en varios relatos que pasaron a formar parte de la tradición clásica, como el que narra la aventura de los marineros de la nave Argo en las *Argonáuticas órficas*, sin dejar de lado el *Lapidario órfico*. A este respecto, Albin Lesky, haciendo una clasificación de las generaciones de los poetas clásicos, indica que "aparecía citada la descendencia de Homero en la décima generación a partir de Orfeo",[10] que el aedo cantor de la *Ilíada* y la *Odisea* y Hesíodo llegaron a conocer los *Himnos*, el relato mítico que narra el viaje al Inframundo, y alguna de las *Teogonías*, donde el sacerdote y poeta tracio organizó el panteón de los antiguos dioses helenos y estableció los ritos para invocarlos y alabarlos. Como ejemplo de esto, en la *Ilíada*, cuando se narran los funerales de Patroclo (XXIII), o en la *Odisea* en los momentos en que el protagonista desciende al Hades (XI), se recuerda la instauración de los ritos mortuorios que Orfeo importó de Egipto:[11] un *motivo* que Homero pudo tomar directamente del culto del orfismo.[12]

Mas dejando de lado el cariz mitológico que convierte a Orfeo en un personaje meramente ficticio, algunos estudiosos, como Miguel Periago y Francisco Parreu, calculan que desde el siglo X u VIII antes de nuestra era, los relatos del poeta y músico, que logró descender al Inframundo, podrían haberse convertido en parte de la tradición de los habitantes de la Hélade y el Helesponto. Igualmente, ambos estudiosos indican que el

---

[10] ALBIN LESKY, *Historia de la literatura griega*, trad., José María Díaz Regañón y Beatriz Romero, Gredos, Madrid, 1989, p. 359.

[11] Cfr. DIÓDORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica* (I 23 1-3), t. I, intr., trad., y notas de Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, pp. 191-192.

[12] Cfr. HOMERO, *Ilíada*, trad., pról. y notas Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1996; *Odisea*, intr. Manuel Fernández Galiano, trad. José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 1993.

poeta, sacerdote y tañedor de la lira, pudo ser un hombre real, de carne y sangre, hueso y piel, que vivió en el periodo de transición de la así catalogada edad oscura, entre el 1200 y el 1100 a. C., tiempo en que ocurrió el colapso del mundo micénico y el surgimiento de la época griega arcaica.

En la introducción a las *Argonáuticas órficas*, el helenista Periago explica, al igual que Pablo Cabañas,[13] y en su momento Alberto Bernabé,[14] que Orfeo pudo ser un poeta o un conjunto de poetas, a quienes se debe la composición y la transmisión de los así llamados *himnos* y poemas órficos, dedicados a los dioses olímpicos:

> Testimonios de la propia antigüedad hablan de la existencia de Orfeo en el año 1000 a. C., fechando su vida en nueve generaciones antes de Hesíodo y tomando al vate de Ascra como referencia. Museo, otro poeta mítico, que pasa por ser discípulo (y a veces, maestro) de Orfeo, vivió, según el *Mármol Pario*, en la época de Erecteo y Pandión, esto es, hacia el año 1370 a. C. Todo ello ha motivado que se piense en la existencia de dos Orfeos; uno, que habría vivido hacia el año 1550, y otro, hacia el 1150. Esto puede explicar la doble condición de maestro y discípulo de Museo.[15]

La creencia en Orfeo es tan antigua, que en la cultura griega se consideró el primer poeta, el primer cantor del mundo y un sacerdote que tenía el poder de interceder por los mortales ante el desmesurado poder de los dioses olímpicos. Para los filósofos, cuando trataban temas como la inmanencia del alma, la muerte y el retorno a la vida, el relato mítico del tracio era el ejemplo por antonomasia, pues Orfeo en la tradición es el único mortal que había logrado adentrarse en el mundo de los muertos y regresar. Aunque Pablo Cabañas añade una fecha tardía, dice que Orfeo

---

[13] Cfr. PABLO CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948.

[14] Igualmente el motivo del descenso se le atribuye a un poeta o una serie de poetas, quienes llegaron a nombrarse a sí mismos con el nombre del mítico bardo. ALBERTO BERNABÉ menciona en uno de sus estudios la presencia poética, aunque poco fiable, de un "Orfeo de Camarina" en tiempos del pitagorismo (véase: *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Akal, Madrid, 2003, p. 280.).

[15] MIGUEL PERIAGO LLORENTE, "Introducción" a *Argonáuticas órficas*, Gredos, Madrid, 1987, pp. 66-67.

> desde el siglo VI, aproximadamente, gozaba ya de una fama múltiple que tenía su origen en las más diversas tradiciones. De un lado "el primer cantor del mundo antiguo" […] era considerado como un extraordinario poeta, cantor legendario, especie de jefe, de representante principal de toda una escuela de poetas menores […]. De otro lado era el teólogo máximo que instituye en Grecia los misterios para aplacar a los dioses y salvar a los hombres. Forma una secta: los órficos. Y sus discípulos componen libros para propagar sus ideas, su teogonía, sus fórmulas purificadoras, sus himnos sagrados: estos libros fueron atribuidos por sus discípulos al propio Orfeo.[16]

El testimonio más antiguo en el que aparece el nombre del príncipe de Tracia es el fragmento de un poema atribuido a Íbico (también de *ca*. s. VI a. C.), perteneciente a la lírica arcaica que dice Ὀνομαχτὸν Ὀρφήν, denominación obtenida de la edición de Denys L. Page, *Poetae Melici Graeci*,[17] que Francisco Rodríguez Adrados traduce: "Orfeo, el de glorioso nombre":[18] nombre del poeta y sacerdote tracio que también se relaciona con el mundo de la obscuridad y de la muerte.

Otro de los testimonios, no tan antiguos como el fragmento atribuido a Íbico o alguna de las versiones que relatan el viaje de los argonautas, es el papiro de Derveni, que según detalla Raquel Martín,

> se descubrió en 1962 entre los restos calcinados de una pira funeraria situada en la tumba A del complejo arqueológico del desfiladero de Derveni, a 12 kilómetros al noreste de Tesalónica. Parece que no es más antiguo del año 300 a. C. El contenido del Papiro se divide en dos partes: la primera de ellas se extiende desde la columna I a la VI, en ellas aparecen explicaciones de rituales llevados a cabo por unos magos. La segunda va de la columna VII hasta el final hay un comentario exegético a un poema de Orfeo; el poema hexamétrico más antiguo conservado en fragmentos. El poema explica las enseñanzas que Orfeo posiblemente ocultó en su poema para que no fuesen asequibles a los profanos.[19]

Una de las características más importantes de la transmisión del relato de Orfeo,

---

[16] P. CABAÑAS, *op. cit.* p. 15.

[17] Cfr. DENYS LIONEL PAGE (ed.) *Poetae Melici Graeci*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

[18] *Lirica griega arcaica*, intr., trad. y notas Francisco Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid, 1980, p. 240. Respecto a este nombre, WILLIAM KEITH CHAMBERS apunta que "c'est par ces mots arrachés à leur contexte, comme tant de fragments des littératures antiques, et enfouis dans les écrits d'un auteur bien postérieur, qu'Orphée nous apparaît par la première fois dans l'histoire" (*Orphée et la religion grecque*, trad. S. M. Guillemin, Payot, Paris, 1956, p. 11).

[19] RAQUEL MARTÍN HERNÁNDEZ, *El Orfismo y la magia*, tesis doctoral, UCM, Madrid, 2006, p. 464.

además de las versiones que se conservan en las diferentes tradiciones, es precisamente el orfismo. Gracias a los testimonios escritos que han pervivido, muchos de ellos encontrados en el siglo XX, como el papiro de Derveni, es posible entender la presencia de personajes como Dioniso, Apolo, Hades y Proserpina en la mitología griega y la imbricación de estos seres mitológicos en el relato de Orfeo. Es menester señalar que sin estos personajes los motivos con los que se forma la fábula de Orfeo y los demás *corpora* mitológicos serían muy diferentes.[20] Para definir el orfismo debería decirse que se trata de una doctrina filosófico-teológica que tiene una relación estrecha con varios movimientos religiosos, entre los que destacan el platonismo y el pitagorismo, el dionisismo y los misterios de Eleusis. El orfismo surge a caballo con los himnos y con los ritos que el poeta o sacerdote, al que tradicionalmente llamamos Orfeo, dedicó en primer lugar a Dioniso y a otras varias potencias olímpicas. A este respecto, las palabras de Ana Isabel Jiménez indican:

> La tradición atribuye a Orfeo muchas obras en que Dioniso tiene un papel fundamental. Por ejemplo, el desmembramiento del dios […]. La atribución a Orfeo de relatos sobre Dioniso se remonta al menos al siglo V a. C., pues con bastante posibilidad la muerte del dios se narraba en teogonías antiguas, como la de Eudemo, atribuida a Orfeo. Una noticia de Aristides resume bien la idea de que Orfeo y Museo eran poetas de temática dionisiaca por antonomasia.[21]

Es muy probable que el relato de Orfeo haya surgido antes del nacimiento de la escritura, que se transmitiera mediante la oralidad al parejo de los mitos fundacionales de las ciudades, de las primeras teogonías y los poemas homéricos, y no sólo, pues también parece ser que los preceptos religiosos surgidos en el orfismo permitieron una relación

[20] CARLOS GARCÍA GUAL y DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE afirman: "No se puede obtener un panorama cabal sobre el mito de Orfeo, desde sus aspectos literarios, históricos y religiosos, si olvidamos que, en torno al personaje mítico de este canto místico y figura casi chamánica, circularon en la antigüedad textos variados, himnos, poemas y fragmentos de índole teológica, que sirvieron de base dogmática a una secta órfica" (*Op. cit.*, p. 39).

[21] ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, "Orfismo y Dionisismo" en ALBERTO BERNABÉ y FRANCESC CASADESÚS (eds.), *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro*, t. 1, Akal, Madrid, 2008, p. 697.

entre el poeta y sacerdote y otros iluminados como Moisés o Cristo, semejándose Orfeo al conocido salvador de la humanidad, no sólo por tener la capacidad de comunicarse directamente con una potencia celestial, sino porque ambos conocen el camino de regreso del mundo de los muertos, y ambos terminaron sus vidas sacrificados como ofrendas.[22] Hay elementos históricos que relacionan a Orfeo con los otros profetas e iluminados; según afirma Josefina Maynadé, Moisés y Orfeo fueron contemporáneos y supieron ambos de la existencia del otro.[23]

A este respecto, Salomon Reinach escribe:

> L'image d'Orphee, charmant les animaux aux sons de sa lyre, est le seul motif mythologique qui paraisse plusieurs fois dans les peintures des catacombes chrétiennes. Les Pères de l'Eglise se sont persuadés qu'Orphée avait été l'élève de Mosé; ils ont vu en lui une «figure», ou plutôt une «présfiguration» de Jésus, parce que lui aussi, venu pour enseigner les hommes, avait été à la fois leur bien faiteur et leur victime.[24]

Como sea que fuere, Orfeo se convirtió en un personaje central en la literatura, la historia, la religión y la mitología de la Hélade desde tiempos inmemorables. El relato mítico del tracio tañedor de la lira evolucionó y se mantuvo vigente en la cultura popular y en los textos religiosos de los griegos, adaptándose después al ámbito cultural de los romanos, de cuyos textos surgieron los testimonios que se convirtieron en la base principal de la transmisión de los relatos órficos, desde los religiosos hasta los mitológicos, que llegaron a la Edad Media, al Renacimiento y al Barroco.

---

[22] Se debe al orfismo primitivo la creencia de la transubstanciación de un dios en la carne de un animal, que debe sacrificarse para su manducación, y de esta manera celebrar un rito de comunión entre los mortales y la potencia divina. (Cfr. S. REINACH, *op. cit.*)

[23] A Orfeo se le puede ver como un contemporáneo del profeta Moisés, y en cierto sentido, en el momento de componer los himnos a los dioses y crear la secta de sacerdotes Órficos, está cumpliendo con la misma tarea que el iluminado hebreo: mantener el orden en la sociedad y mitológicamente mantener el orden cósmico entre las potencias celestiales y los mortales. (JOSEFINA MAYNADÉ, *Orfeo*, Talleres de Bernabeu Costa-Amic (ed.), México, 1967, p. 10 *ss.*)

[24] S. REINACH, *op. cit.*, pp. VII-VIII.

Las sucesivas y múltiples versiones del relato ubican al personaje en lugares diferentes y en distintas épocas. El abanico de las versiones del relato órfico es tan amplio que es posible encontrar a Orfeo conviviendo con distintos personajes de la mitología: héroes y dioses, además de Eurídice y las potencias infernales. Es así como el tañedor de la cítara se convirtió en parte del imaginario mitológico de la cultura griega; y junto con su relato mítico también se transmitieron sus himnos sagrados y sus demás poemas, sin los cuales sería imposible entender el descenso al Inframundo o el intento de rescate del alma de Eurídice. Gracias a los *Himnos*, Orfeo logró horadar las rocas y encontrar un camino de ida y otro de vuelta del reino de Hades; pero aquello que el tañedor de la lira nunca consiguió, ni con sus mágicos himnos ni con la magia de su canto, o con el poder de la música emanada de las cuerdas de su lira, fue convencer ni a la muerte ni al destino para revivir a Eurídice ni para conseguir la inmortalidad.

1.1. Principales fuentes de transmisión del relato de Orfeo: de la antigüedad al Barroco

La transmisión del relato mítico de Orfeo pervivió desde la época clásica, pasando por la Edad Media, hasta encontrar un lugar en la literatura del Renacimiento y el arte del Barroco, postergándose hasta diversas manifestaciones modernas que siguen enriqueciendo tanto la literatura como las otras artes. La manifestación clásica más antigua donde Orfeo aparece mencionado es en la obra del poeta lírico griego Íbico, (*ca*. siglo IV a. C.); pero el nombre de Orfeo o alguno de los motivos de su relato no aparecen mencionados ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea*, pues Homero consideraba bárbaros (no helénicos), por no hablar la lengua ática –el griego– a los habitantes de Tracia: tierra de la que Orfeo, según variantes del relato mítico, era el príncipe.

Siguiendo la *Biblioteca histórica* de Diódoro de Sicilia, puede decirse entonces que Orfeo y su mito se importaron en la cultura de la Hélade provenientes de Egipto: debido a las características del relato que tratan sobre los ritos mistéricos y los ritos mortuorios; además de la creencia en la eternidad del alma después de la muerte. Debido a esto, distintos autores, griegos y romanos, del siglo IV a. C. en adelante, lo recuerdan adaptándolo en diversos textos literarios de distintas épocas ofreciendo distintas versiones con las que el relato del hijo de Calíope fue conformándose a lo largo del tiempo.

Orfeo, sin embargo, no solamente es un personaje que se recuerda entre los poemas donde se conserva la épica clásica; para los historiadores de la antigüedad, es un referente importante: de ahí que, además de Diódoro de Sicilia, Heródoto lo recuerde en algunos pasajes de los nueve libros de la *Historia*.

Pero Íbico, Heródoto de Alicarnazo y Diódoro de Sicilia no fueron los únicos en retomar partes de las versiones del relato de Orfeo: también encontramos al músico tracio en las Obras de Píndaro; en un fragmento de la obra de Simiónides de Ceos, donde se recuerda la manera en la que domeña las bestias; y en la tragedia de Esquilo *Agamenón* se alaba la maestría con la que este semidiós cantaba.

La importancia de Orfeo en la cultura de la Hélade, aunque no aparezca en los poemas épicos de Homero ni en la obra de Hesíodo, es que forma parte de la tradición oral, que seguramente se transmitía durante la época oscura, paralelamente con las rapsodias de los poemas épicos de Homero, de estas últimas se tiene memoria que se pusieron por escrito en el siglo V a. C., durante el gobierno de Pisístrato, en Atenas.

Mas entre las historias de la mitología, Orfeo aparece como el segundo al mando de la tripulación del pentecontero Argo, después de Jasón, además de ser uno de los

argonautas es un poeta, un músico, un adivino que puede conocer el destino. Del poema épico de este periplo perviven al menos tres versiones, de casi cuarenta que posiblemente circularon: la de Caio Valerio Flacco,[25] compuesta en latín, y otras dos escritas en griego ático, de las cuales una se atribuye al tañedor de la lira, que se conoce como *Argonáuticas órficas*[26] y la más emblemática a nombre de Apolonio de Rodas.[27]

La característica de adivino, mago y sacerdote también se recuerda en las *Ranas* de Aristófanes, donde Orfeo es el iniciador de los ritos a los dioses: celebraciones que se encuentran en los *Himnos*, cuya autoría también se atribuye al citaredo. Igualmente, Orfeo y las diversas cualidades que lo caracterizan aparece en las obras de otros autores clásicos: Eurípides, como hiciera Simiónides, lo representa en el bosque con los animales, que atentos a la música y a su canto le rodean entre las frondas del bosque de Tracia.

En las obras de los filósofos Aristóteles y Platón, Orfeo se menciona como origen de los razonamientos que intentan entender aquello que ocurre con el alma después de la muerte. Alcidamante, en el fragmento 24 de *Odiseo o contra Palamedes por traición*, indica que Orfeo es quien introdujo el alfabeto, inspirado por las musas;[28] y Clemente de Alejandría lo describe como un adivino a partir de la lectura de Filócoro en el texto *Sobre la adivinación*. Pero además de adivino, Orfeo también fue un héroe tan poderoso que

---

[25] CAIO VALERIO FLACCO, *Argonáuticas*, intr., trad. y notas Antonio Río Torres-Murciano, Gredos, Madrid, 2011.

[26] Cfr. PORFIRIO, *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, intr., trad. y notas de Miguel Periago Lorente, Gredos, Madrid, 1987. Igualmente, cfr. *Francisco Ruíz Soriano, El mito de Orfeo en las Argonáuticas*, MRA, Barcelona, 2015. Y también, MANUEL SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, "Orfeo en las *Argonáuticas órficas:*su música y su voz. Estudio de contenido y léxico" en *Stvdia Helenistica Gaditana* I, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 255-321.

[27] APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*, intr., trad. y notas Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid, 1996.

[28] ALCIDAMANTE DE ELEA, *Odiseo o contra Palamedes por traición* en *Testimonios y fragmentos*, ed. intr. y notas de Juan Luis López Cruces, Javier Campos Daroca y Miguel Ángel Márquez Guerreros, Madrid, Gredos, 2005, p. 138.

ayudó a Anfión con la construcción de la muralla de Tebas, según recupera Pausanias en los libros IX y X de su *Descripción de Grecia*. [29]

De entre todos los autores clásicos que recuperan el relato mítico de Orfeo, además de los griegos, el tracio tañedor de la lira aparece brevemente mencionado en la historia que narra los sucesos de la Guerra Civil en la *Farsalia* de Lucano (IX, 643).[30] Con mayor detalle, el relato del príncipe de Tracia se conserva en los versos de otros dos autores latinos. Virgilio que cuenta en la cuarta *Geórgica*,[31] por primera ocasión, el relato del tañedor de la lira como lo conocemos, haciendo énfasis en las muertes de Eurídice y la katábasis del tracio al Inframundo, mientras que Ovidio en los libros X y XI de las *Metamorfosis*[32] amplifica el relato con una narración que más allá de recuperar las características inamovibles de Orfeo como mago y sacerdote de los dioses, y la potestad de descender al inframundo, ofrece una visión más humana en la que el hijo de Calíope y Apolo se enamora y es capaz de sacrificarse por el amor de Eurídice: versión que prevalecerá sobre las demás, la cual se transmitirá durante la Edad Media y logrará pervivir hasta el Renacimiento y el Barroco.

En la Edad Media distintas manifestaciones literarias en latín recogieron el relato de Orfeo, sobre todo por la influencia que las *Metamorfosis* ovidianas consiguieron tener en los siglos posteriores a la caída del imperio romano. De los textos que surgieron en los momentos limítrofes entre el final del imperio y la Edad Media, Orfeo aparece en la parte correspondiente a la Música en el noveno libro de las *Nupcias de Mercurio y Filología* de

---

[29] Cfr. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, intr., trad. y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid, 1994.

[30] MARCO ANNEO LUCANO, *Farsalia: de la Guerra Civil*, versión de Rubén Bonifaz Nuño y Amparo Gaos Schmidt, UNAM, México, 2004, p. 250.

[31] PUBLIO VIRGILIO MARÓN, *Geórgicas*, intr. y trad. de Jaime Velázquez, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 276-277.

[32] PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 2008, pp. *52ss*.

Marciano Capella;[33] Orfeo aparecerá mencionado por el rey sabio Alfonso X en la *Crónica General estoria*, donde el rey sabio transmite, por primera vez en castellano, parte del relato de las *Argonautas*.

En Italia, durante esta época, Dante Alighieri lo adjuntará con los autores clásicos en el primero de los círculos del *Inferno*,[34] el Limbo, entre los no castigados aunque no salvos, y Giovanni Boccaccio lo intercalará entre los dioses y personajes de la antigüedad clásica en su *Genealogie deorum gentilium*.[35]

Al terminar la Edad Media, durante Renacimiento de la cultura clásica grecolatina, Orfeo se adaptó en diversos testimonios literarios en las nuevas lenguas que surgieron en los territorios que otrora formaron parte del imperio de los Césares. De esta manera el relato del músico y cantor de la antigüedad encontró un lugar en las literaturas nacionales escritas en las lenguas derivadas del latín. Un ejemplo es la *Fabula di Orfeo*, en la que Angelo Poliziano,[36] en el siglo XV, recupera las versiones romanas de Virgilio y Ovidio; obra que se convirtió en uno de los textos más importantes de la literatura italiana, por ser un preámbulo del *dramma per musica*: género desarrollado a principios del siglo XVII, cuando se crearon las versiones musicales de las representaciones teatrales. Orfeo y Eurídice serán de los principales protagonistas de estas primeras óperas

El *recitar cantando´*, después de los estudios realizados en la Camerata de' Bardi, se consideraba el modo en que se representaban en su tiempo las tragedias griegas:

---

[33] Cfr. MARTIANI CAPELLAE, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii et de Septem Artibus Liberalibus*, liber novem, ed. Ulricus Fridericus Kopp *apud* Franciscus Varrentrapp, Francoforti MDCCCXXXVI.

[34] Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, ed. Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano, 2000.

[35] Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, Laterza & Figli, Bari, 1951.

[36] Cfr. *L'Orfeo del Poliziano* ed. Antonia Tissoni Benvenuti, Antenore, Roma-Padova, 2000.

modulando la recitación como canto.[37] El músico Jacopo Peri y el poeta Ottavio Rinuccini, en el año 1600 fueron encargados de montar un espectáculo teatral de temática pastoril en ocasión de las bodas del rey de Francia Enrique IV con María de` Medici. los artistas escogieron la historia de Orfeo y Euridice, y de hecho esta primera ópera totalmente cantada, por solistas y coro, se tituló *Euridice*.[38]

Pocos años después, en 1607, Claudio Monteverdi junto con su libretista Alessandro Striggio, con un melodrama que recupera el mito órfico lograron musicalizar un par de versiones que se consideraron el modelo que siguieron las demás óperas musicales.

También en esta época, el caballero Giovann Battista Marino se apropiará del relato para uno de sus *Idilli*. El idilio Orfeo de Marino, de 1124 versos, se publicó en París como parte de *La Sampogna*, el conjunto de idilios que representa una obra clave del poeta re onocido como el más grande de la época barroca en Italia, en 1620; y el año siguiente, 1621, tuvo su edición italiana por los Giunti, en Venecia.[39]

Según se aprecia en las palabras de Daria Castaldo,[40] este poema de Marino y la ópera de Striggio y Monteverdi son los principales textos que inspiraron a Juan de Jáuregui para la creación del poema, en donde el poeta español siguiendo a los autores italianos recupera y retrata la historia del mago y adivino, poeta y sacerdote, tañedor de la lira y cantante, un héroe y semidiós de Tracia llamado Orfeo.

---

[37] GABRIEL MENÉNDEZ TORRELLAS, *Historia de la ópera*, Akal, Madrid, 2013.

[38] Cfr. Las dos versiones de este meldrama: OTTAVIO RINUCCINI, GIULIO CACCINI, *L'Evridice*, appresso Giorgio Marescotti, Firenze, 1600 y O. RINUCCINI, IACOPO PERI, *L'Euridice*, appresso G, Marescotti, 1600.

[39] *La Sampogna del Caualier Marino*, appresso i Giunti, Venetia, 1621.

[40] Véase DARIA CASTALDO "Poesia e musica, Il modelo mariniano nell'*Orfeo* di Juan de Jáuregui", *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* XV, 2012, pp. 67-86.

CAPÍTULO 2

CONTENIDO, ESTILO Y ESTRUCTURA DEL RELATO DE ORFEO EN EL POEMA DE JUAN DE JÁUREGUI

2.1. Contenido temático del *Orfeo* de Jáuregui

El *Orfeo* de Juan de Jáuregui, compuesto por ciento ochenta y seis octavas italianas, el equivalente a 1488 endecasílabos, comenzó a correr impreso entre los integrantes de las distintas academias, y seguramente pasó de mano en mano entre los nobles de la corte durante los meses de septiembre y octubre de 1624. Esta obra provocó cierta agitación entre los hombres de letras, más por el estilo empleado por Jáuregui en los versos del poema, que por la trama que se trata entre los versos.

De acuerdo con la cronología de los cinco cantos en los que Jauregui organiza su poema, el primero comienza *in medias res*, durante la primavera en un momento cercano al alba, y Orfeo aparece en un ambiente completamente bucólico: Orfeo está sentado en medio de la selva de Tracia, antes del amanecer, rodeado por los habitantes de la selva, entre los que se encuentran los pastores, las ninfas y, sobre todo, los animales domeñados por su mágico canto y por el poder de las notas que emanan de su lira. Según la descripción que aparece en los primeros versos, Orfeo está entregado solamente a la pasión de su canto, a la recitación de sus himnos y a los acordes mágicos de su música. Desinteresado de cualquiera otra cosa, se encuentra en espera la llegada de la Aurora de rosáceos dedos, entre difuminadas y engañosas sombras producidas por los árboles que se mueven con el viento, reflejados a la luz de la luna, producto de la armonía de su canto mágico, acompasado por los *golpes* del arco sobre las cuerdas de un instrumento que se parece más a la vihuela

española que a la lira bistona fabricada por Hermes:[41] mágico instrumento cuya música convierte los campos de Tracia en *loci amœni* para deleite de las ninfas y pastores, y de los seres que habitan entre las frondas del lugar donde Orfeo es el príncipe. Mientras tañe, rasga, pulsa o golpea, y hace vibrar las cuerdas del mágico instrumento, el hijo de Apolo espera paciente a que el carruaje de Helios, el sol, comience su recorrido, como cada día, e ilumine con sus rayos las selvas de cada valle que se forma entre los montes de la cordillera del Ródope.

En este canto primero del poema de Jáuregui, organizado en veintiocho octavas, previo a la aparición de la aurora, en ese momento de luz y oscuridad, cuando la luna está a punto de encontrarse cara a cara con el sol, entre las flores de los campos, al compás del canto y la música de Orfeo, se vislumbra la presencia de Eurídice junto con un coro de ninfas danzando y haciendo cabriolas; y mientras siguen con sus pasos los compases producidos por la música y el canto de Orfeo, juguetean entre las frondas, rozan y acarician con las puntas de sus dedos las corolas cerradas de las flores; y éstas, engañadas, ante el tacto de las ninfas tracianas, abren sus pétalos esperando el calor de los primeros haces de luz matinal.

La mágica música de Orfeo enamora inmediatamente a Eurídice, y a otras varias ninfas, entre las que Jáuregui menciona (hasta el quinto canto) a una con el nombre de Lisis –la representante del amor deseado, pero imposible–, ninfa cuya ira será la causante del violento final del príncipe y músico cantor de Tracia. A pesar de la magia del canto y el poder de la música que debería servirle a Orfeo como escudo ante los encantos de Eurídice, y ante los ataques amorosos de cualquiera de las otras ninfas, por más que el citaredo

[41] Cfr. GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, Universidad de Cantabria, Santander, 2003, pp. 154 *ss.*

intente resistirse a los encantos de la belleza de Eurídice, termina enamorándose de ella, y como consecuencia, ella de él: designio que va en contra de la voluntad de los dioses olímpicos y del destino. No obstante esta prohibición, Eurídice y Orfeo terminan uniéndose en matrimonio. Esta unión, que va en contra del beneplácito de todas las potencias del panteón griego, es una *hybris* cometida por ambos, y como tal debe pagarse. La narración de Jáuregui, a este respecto, es muy precisa ante esta situación: en principio, en el poema se narra que Himeneo, el dios de los casamientos, no se aparece durante la celebración de las nupcias; su antorcha no se enciende con la debida intensidad ni durante la boda ni durante la primera noche que pasan juntos los amantes, y Afrodita tampoco aprueba el enamoramiento de esta pareja.

El canto primero del poema de Jáuregui continua y contrariamente a la deseada aparición y aprobación de esta unión por las figuras de Afrodita e Himeneo, aparece Aristeo. Así como Orfeo, él también es hijo de Apolo: es un apicultor y un personaje reconocido entre los argonautas, aunque en el relato que narra la vida del tracio será meramente un actante circunstancial, pero lo suficientemente importante para cambiar el hilo de la historia de amor de Eurídice y Orfeo, pues por culpa de este personaje Eurídice muere por consecuencia del tósigo inyectado en el ebúrneo pie por un áspid que ella pisa al intentar escapar del argonauta apicultor en los momentos en que éste desea gozarla. Orfeo, tras llorar la muerte de su amada, entre arpegios y canoros himnos, no celebra rituales fúnebres; ejerciendo la potestad de su cargo como sacerdote, además de tomar en cuenta los poderes que le heredaron sus padres, siendo hijo de un dios y una de las nueve musas. El semidiós decide emprender un peregrinaje abriéndose camino hacia el universo de los muertos, con el fin de rescatar de la eternidad de la muerte el alma de su esposa y retornar

con ella al mundo de los vivos.

Precisamente, en las treinta y cuatro estrofas que conforman el segundo canto, Jáuregui abunda y amplifica el motivo de la katábasis de Orfeo: el descenso al Inframundo. El autor narra a detalle la incursión de Orfeo desde el lugar donde se encuentra la apertura en la tierra, en la fragosa Ténaro, y describe cómo el mágico semidios y sacerdote comienza su viaje, abriéndose camino hacia el centro de la tierra horadando una vía por entre oscuras cavernas, que terminan conduciéndolo hasta el lugar más recóndito de las profundidades: el centro del Inframundo, lugar donde encuentra la ciénaga de los ríos infernales y la laguna Estigia. Orfeo tiene que bogar sobre la barca de Caronte, junto con las almas que esperan cruzar hacia la ribera opuesta del río Aqueronte, para encaminarse hacia el lugar donde se encuentra el trono de Hades. En su recorrido por el río que divide el mundo de los vivos del universo subterráneo de los muertos, al paso bogante de la barca transportadora de almas, Orfeo hipnotiza al barquero y con la magia de la música pilotea la nave; no deja de tocar las cuerdas de su lira ni deja de emitir acentos que se replican con el cavernoso eco del lugar, cosa que permite que el alma de Eurídice lo escuche. Conforme Orfeo se adentra en el reino de las sombras, domeña la ferocidad de Cerbero; detiene y apaga las llamas de la rueda, donde sufre su eterna tortura Ixión; conmueve a las penantes almas que le envidian por gozar aún de vida; y, por primera vez, hace que todos los habitantes del Inframundo sientan el paso del tiempo en el lugar donde solamente existe la infinita eternidad de la muerte.

A lo largo de las cuarenta y dos octavas del tercer canto se narra el momento en el cual Orfeo accede a la sala del trono y logra estar ante la presencia de Hades, y en tal audiencia, tañe su lira de nueva cuenta y canta suplicante ante el soberano del Inframundo,

ante otros jueces y ante Proserpina, quien se conmueve por la suerte de Eurídice, que es muy similar a la suya, cuando intempestivamente fue raptada por Hades. Orfeo ruega cantando y sonando la lira ante el máximo gobernante del Inframundo para que le permita regresar a la vida a Eurídice. Jáuregui relata que la magia del canto y el poder de la musica de Orfeo conmovieron al regente del Inframundo, ayudado también por los ruegos de Proserpina, para permitir al mágico cantor retornar a su amada esposa al mundo de los vivos, con la condición de no voltear hacia atrás la mirada hasta no abandonar los linderos que separan los dominios infernales de los del mundo de los vivos; condición obligada que Orfeo no logra respetar, y por su desobediencia pierde a Eurídice por segunda vez entre sombras que aprisionan el alma de la ninfa, las cuales la precipitan de nueva cuenta al umbroso reino: evento que se cataloga como la *segunda muerte* de la ninfa auloníade.

El cuarto canto describe, a lo largo de sus treinta y nueve estancias, la manera en la que Orfeo regresa suplicante ante Hades, después de perder por segunda vez a Eurídice, por no respetar el precepto instaurado por los jueces y por el dios del Inframundo; pero esta vez ni la magia de su canto ni el poder de la música del mágico instrumento le sirven de algo. Orfeo sale derrotado del oscuro abismo, y una vez fuera del mundo de las sombras sube por entre las pendientes de las montañas de Tracia, y en la cima más alta de la Cordillera del Ródope, en la más triste soledad, canta durante siete meses. Tal es la melancolía de su canto, y tal es la angustia que expresa la música que emana de la lira, que los animales corren a refugiarse en sus madrigueras, mientras que la naturaleza entera se marchita y pierde su verdor; inclusive las inanimadas piedras se conmueven y se fracturan. En este momento de tristeza, Orfeo se olvida de sus deberes como sacerdote de los dioses.

Jauregui, con más velocidad, pero sin dejar de lado la prolijidad del detalle con la

que construyó los cuatro primeros cantos, dedica las cuarenta y tres estrofas del quinto canto a la violenta muerte de Orfeo por parte de las ménades (o bacantes), encabezadas por Lisis, quienes, con afán de vengarse de Orfeo, por haber sido despreciadas, en una celebración dedicada a Dionisio, sorprenden al afligido, deprimido, distraído y derrotado tañedor de la lira, y en orgiástica hipnosis lo sacrifican, lo destazan, lo decapitan y dedican esta sangrienta oblación a Dionisio. Una vez terminada la matanza, llevan las extremidades de Orfeo hacia cada punto cardinal de los bosques de Tracia. Después, las musas se encargan de juntarlas y sepultarlas junto con el torso: en lugar en el que florecerá un árbol. En tanto, la cabeza decapitada del semidios mágicamente encuentra camino hacia el Inframundo flotando por entre los ríos hasta encontrar, por una de las afluentes del río Aqueronte, la corriente del Cocito: lugar en el que Eurídice recoge entre sus manos y abraza tiernamente la testa de su amado esposo, cuyas últimas notas y alientos, sibilantes y agónicos, entonan con extrema dificultad, por última ocasión el nombre de la ninfa entre suspiros. Y la mágica lira, obra de Mercurio, regalo de Apolo a Orfeo, se eleva al firmamento convirtiéndose en una constelación compuesta por nueve estrellas, conocida con el nombre de este mágico instrumento.

***

En su *Orfeo*, Juan de Jáuregui ofrece una visión novedosa de la narración más conocida del relato mítico de este citaredo, mago, sacerdote y poeta, centrada en el enamoramiento de Orfeo por Eurídice. Mientras que en la mitología griega y en los relatos de la literatura romana la unión de ambos es el inicio de la fábula, Jáuregui, no obstante la velocidad con la que la cuenta, la colma de detalles novedosos que no forman parte de las versiones de la tradición clásica, sobre todo de las más antiguas, donde se da poca importancia a la

aparición de Eurídice, o en aquellas donde la aparición de esta ninfa auloníade es un evento meramente circunstancial que no tiene gran importancia.

Antes del extenso poema que nuestro autor dedica al mítico tañedor de la lira no se conoce en lengua castellana composición que reproduzca con tal complejidad, detalle, prolijidad y extensión este capítulo tantas veces recuperado y adaptado en las obras de distintos autores de la época clásica, y algunos de la Edad Media. De los poemas surgidos entre el Renacimiento y el Barroco, el de Jáuregui podría considerarse el primer poema en español, donde el autor recupera, amplifica y detalla *a piacere* el relato mítico de Orfeo, respetando los motivos tradicionales con los que se transmitió desde la antigüedad grecolatina, además de complementar su narración con otros motivos adyacentes, versiones alternativas que enriquecen la esencia del relato de uno de los personajes más importantes de la cultura grecolatina. De igual manera, Jáuregui le da un lugar relevante a la música entre los versos de su poema.

Siguiendo los estudios de María Isabel López Martínez,[42] Ascensión Rivas Hernández[43] y Soledad Pérez-Abadín Barro,[44] por mencionar algunos de los más actuales, es posible entender cómo en la España de principios del siglo XVII los relatos de Orfeo y otros pertenecientes a la mitología clásica, se imbricaron junto con los poemas de corte bucólico, actualizándose y adaptándose en las obras de la literatura española durante el Siglo de Oro. Y de entre todos los seres de la mitología, la importancia que adquirió Orfeo fue tanta que los mismos poetas lo convirtieron en el *patrono* y símbolo de la poesía

[42] MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Pretextos, Valencia, 2003

[43] ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ, *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.

[44] SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.

española, brindando nuevas versiones y permitiendo que la continuidad de este relato fuese capaz de adaptarse a las expresiones literarias y artísticas que se asentaron en la cultura de la España del Barroco.

En lo concerniente al relato de Orfeo en la poesía española, prácticamente todos los poetas que se ubican en el Siglo de Oro, desde Garcilaso y Herrera hasta Lope, Góngora y Quevedo, tienen al menos una mención del mito del citaredo tracio, en una tirada de versos, en un romance o en algún soneto donde se recuerda, principalmente, el evento de las muertes de Eurídice y la tristeza del tracio, y en menor medida el evento de la katábasis: el descenso al Hades.

2.2. El estilo de Jáuregui en el *Orfeo*: ¿imitador de Góngora?

Voces distintas podrían afirmar que la composición del *Orfeo* en octavas italianas se debe a que Góngora, principal "enemigo" de su autor, compuso su *Fábula de Polifemo y Galatea* (1614) en octavas italianas. Mas como puede apreciarse en las críticas de los estudiosos del principio del siglo XX, sobre todo aquellos que definieron las normas del cánon literario español, como Marcelino Menéndez y Pelayo o Dámaso Alonso, al incluir a Jáuregui en la Historia de la literatura demeritaron su lugar señalándolo como poeta de segunda clase. Muy posiblemente, estos ínclitos estudiosos siguieron a pie juntillas las denostaciones de los muchos autores "enemigos" de Jáuregui o directamente hicieron caso a las palabras que Lope de Vega firmó bajo pseudónimo de alguno de sus seguidores, fuese Juan Pérez de Montalbán o algún otro, como Luis de la Carrera, autor de un texto titulado *Anti Xauregui*: papel en el que supuestamente el Fénix indica a Jáuregui que quedó tan mal con Góngora

en el *Antídoto*, que no tuvo otro remedio que imitarle en el *Orfeo*.[45] Juicio que se encuentra reproducido en las palabras de Menéndez y Pelayo, quien al hablar de nuestro autor señala sus facetas creativas: una primera como traductor felicísimo; pero

> en su segunda manera, Jáuregui, después de haber combatido con tanta habilidad como poca fortuna las innovaciones de Góngora en su *Discurso Poético contra el hablar culto y oscuro*[46] acaba por rendirse a su yugo, se convierte en secuaz e imitador suyo, envuélvese en lamentables controversias, en defensa de escritos y sermones gongorinos, acepta de lleno el culteranismo, le lleva en la práctica en el *Orfeo* y acaba por extremarle en su paráfrasis o imitación de la *Farsalia* […] poeta de gusto exquisito y acendrado, pero de originalidad escasa, había nacido para traducir e imitar; por eso sus obras maestras son siempre traducciones e imitaciones. Comprendiéndolo él, limitóse casi siempre a poner en castellano composiciones de extraños poetas, empresa más difícil de lo que el vulgo supone, y empresa que, bien desempeñada puede dar gloria tan alta como la composición de poesías originales.[47]

Concepciones que posiblemente inspiraron a Dámaso Alonso para que señalara, a propósito de Jáuregui, en la edición que preparó de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

> el enemigo más presto de Góngora, el que antes salió con un *Antídoto* contra la pestilencia del estilo nuevo fue Don Juan de Jáuregui. Pues este contrario del estilo culto se destapó en 1624 con su *Orfeo* […], que es, por lo menos, tan difícil como el *Polifemo* de Góngora. De complicada sintaxis no tiene el hipérbaton acumulativo. Tiene, sí, más cultismos que el propio Góngora".[48]

La aseveración de Alonso es difícilmente rebatible, pero aquello que consideramos imposible de aceptar es el comentario que aparece en la nota al pie de su edición del *Polifemo* de Góngora, que reza: "el paisaje infernal de Jáuregui debe bastante a la caverna

---

[45] Cfr. *Anti Xauregui del Lic. Don Luys de la Carrera al reformador de los poetas castellanos* en *Papeles varios* mms/19166 (BNE) fols. 77r.-83v.

[46] Errata de don Marcelino que debió escribir el título del *Antídoto* y no el del *Discurso*, aunque la tesis entre ambas preceptivas es similar por la crítica hacia la última moda del *culteranismo*, buscando la claridad de la lengua en la poesía. Debido a las fechas de publicación el estudioso santanderino debió mencionar el título del texto destinado a la crítica del poema de Góngora, donde el cordobés narra la historia del náufrago de errantes y peregrinos pasos.

[47] MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, t. II (desde Domenech – hasta Llodrá), CSIC, Madrid, 1952, pp. 256-257, *s.v.* JÁUREGUI, D. JUAN. (cursivas del original)

[48] DÁMASO ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, t. I: estudio preliminar y antología gongorina, Gredos, Madrid, 1961, p. 222. (las cursivas son nuestras)

polifémica",[49] cuestión que en el momento de comparar el "escollo" gongorino con la "espelunca" jaureguiana, daría como resultado la simple imagen de una perforación encallada en la montaña con ciertas diferencias. La cueva del cíclope pastor sirve de hogar para sus rebaños, y es refugio diurno para las nocturnas aves, también tiene la calidez de un hogar, donde el gigante pernocta y vive, almacena quesos envueltos en canastas de mimbre, miel en cañahejas, y los frutos que ofrece la copiosa isla Trinacria (Sicilia); además la cueva de Polifemo tiene una roca circular que cumple la función de una puerta, como se aprecia en la octava seis del poema:

> De este, pues, formidable de la tierra
> bostezo, el melancólico vacío
> a Polifemo, horror de aquella sierra,
> bárbara choza es, albergue umbrío
> y redil espacioso donde encierra
> cuanto las cumbres ásperas cabrío,
> de los montes, esconde: copia bella
> que un silbo junta y un peñasco sella.[50]

Contrario a la hospitalidad de la "bárbara choza", y los pingües manjares de quesos, semillas y carne salada, conservados por el cíclope en su caverna rebosante de vida, junto a los balantes rebaños que pastorea y las abejas que le surten de dulce miel, la espelunca de Orfeo es húmeda, fría, obscura, y está infestada de fétidos vapores que inhiben el florecimiento de las plantas y evitan que los animales se acerquen a la entrada por donde el citaredo se abre paso por el sendero que conduce hasta el reino de Hades, lugar en el que sólo se percibe la envidia de las almas por todos aquellos que aún se encuentran con vida:

> Nunca por yerro de accidente en esta

[49] *Idem.*

[50] LUIS DE GÓNGORA, *Polifemo, Góngora y el Polifemo*, t. II, ed. de Dámaso Alonso, Gredos, Madrid, 1961, p. 64.

palùde, o risco, o selva retegida,
vil pece, tosca fiera, ave funesta,
gruta o cueva recoge, arbol anida
el denso evaporar del aire infesta;
toda la estancia es odio de la vida,
i en su distrito con silencio advierte
que se origina el reino de la muerte. [51]

En el caso de aceptar la inspiración del *Polifemo* en el *Orfeo*, podría decirse que hay cierta aproximación en algunas de las figuras retóricas que Jáuregui emplea en su poema. Como hiciera Góngora en sus obras más reconocidas, utiliza el hipérbaton, aunque Jáuregui no abusa de él ni utiliza todas las combinaciones identificadas por Dámaso Alonso,[52] mismas que aparecen entre las octavas del *Polifemo* o entre los versos de las *Soledades*. El uso del hipérbaton en el *Orfeo*, contrario a los poemas de Góngora, cuando aparece en las estrofas coincide con una variante en el ritmo, y en ocasiones Jáuregui emplea el hipérbaton para indicar un cambio, como en la octava estrofa del primer canto, donde comienzan a anunciarse los malos augurios por la unión de los amantes, desaprobada por los dioses:

Cautelar pudo al advertido esposo
(mas al amor la providencia implica)
de azares el ocurso temeroso,
que ya en sus bodas breve llanto indica
(*OJ*, I, 8)

Además del hipérbaton, se aprecia en el poema el uso de otros topos retóricos como la bimembración de algunos versos, donde aparecen quiasmos, tal como se muestra al final de la segunda estrofa del primero de los cantos:

[51] JUAN DE JÁUREGUI, *Orfeo*, II, 5, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624, fol. 6v. (En adelante, y cuando corresponda, *OJ* seguido del número de canto, indicando con número romano, y el número de estrofa en arábigo, terminando con el número de folio). Citamos a partir de la *editio princeps*. Testimonio que se encuentra con la signatura *38. E.87 en la Biblioteca Nacional de Austria (Österreichische Nationalbibliothek).

[52] Véase DÁMASO ALONSO, "Hipérbaton" en FRANCISCO DE MEDRANO, *Poesía*, ed. D. Alonso, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 93-104.

Ama su voz, que en dulce melodia
de otro amor le divierte, i le enagena;
bien que la misma voz, con tirania,
toda hermosura libre a amar condena:
assi que en vnas armas poseìa
propia defensa, con *ofensa agena*,
siendo el sonoro canto (mientras pudo)
del *amor flecha*, i a su *flecha escudo*.

(*OJ*, I, 2)

Con menos frecuencia que el hipérbaton y los quiasmos, Jáuregui emplea también, como hiciera Góngora, el ablativo absoluto, y la lítote, como se muestra en el principio de la decimocuarta estancia del canto I, donde en el primer verso el poeta combina ambos tropos formando un endecasílabo:

Suspendido el rigor no espacio largo,
mayor que los anuncios fue su efeto;
precipitò el rezelo en llanto amargo
lei preordinada de fatal decreto

(*OJ*, I, 14: vv. 1-4)

En lo referente a otras figuras retóricas, el poema se compone por buena cantidad de metáforas, como las que describen a Eurídice:

En la ninfa gentil toda belleza
su imperio ostenta, esplica su tesoro:
cielos cifra su rostro: su cabeça
vierte sobre los ombros pluvias de oro.[53]

(*OJ*, I, 4: vv. 1-4)

Y entre estos juegos de metáforas, Jáuregui nos hace recordar a Góngora con los tópicos que reparte en el poema mitológico del cíclope pastor: por ejemplo, en la octava dos del segundo canto, nuestro poeta define la *rústica madeja* similar al terreno de la Trinacria del

[53] Las cursivas son nuestras.

cíclope pastor; la voz poética también habla de *plebeyos astros*, en la estrofa cinco del canto I y también hace que escuchemos en la estrofa catorce del canto II los *gemidos de nocturnas aves*. ¿Acaso la aparición de estos conceptos en el *Orfeo* de Jáuregui, muchos de ellos versos calcados del *Polifemo* de Góngora, provocó en el juicio de Lope –heredado después en el genio de Menéndez y Pelayo y de Dámaso Alonso– la voluntad de clasificar a Jáuregui como imitador del mayor representante del estilo culto?

Fijándonos en la estructura y construcción de estos ejemplos podemos seguir las palabras de Inmaculada Ferrer que indican que en el *Orfeo* nuestro autor "nunca llegará a las complicadas dislocaciones sintácticas de Góngora, ni sus periodos sintácticos estarán plagados de incisos que los alarguen y retuerzan".[54]

La estudiosa asevera que no porque exista parecido en la lengua *cultista* debe haber precisamente similitud en el estilo de composición entre ambos poemas mitológicos:

> Una lengua poética culta no supone a la fuerza filiación gongorina (y más si pensamos en Mena, Herrera, y los poetas andaluces en el siglo XVI y el XVII). En cambio, es fácil identificar a cualquier poeta como imitador de don Luis en cuanto aparezcan en sus obras las violentas transposiciones, las metáforas arriesgadas, los juegos formales, la repetición de las fórmulas *si, no…*, el *mucho poco*… etc., de todos conocidos. Nada de eso encontramos en el *Orfeo de* Jáuregui, Su hipérbaton se reduce a separar normalmente el sustantivo del adjetivo; por otro nombre.[55]

Continuando con las palabras de la estudiosa, en su investigación indica que no es posible ignorar ni dejar de lado que haya una cierta inclinación hacia la poesía de Góngora por parte de Jáuregui en su poema mitológico, como ocurrió con la obra de casi todos los autores contemporáneos, incluyendo entre ellos a Lope de Vega y a Francisco de Quevedo. Con respecto a Jáuregui y el *Orfeo*, Ferrer remata diciendo que

---

[54] INMACULADA FERRER, "Introducción" a Juan de Jáuregui, *Obras*, t. II., ed., intr. y notas I. Ferrer, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. XXXI.

[55] *Ibidem*, p. XXX. (cursivas del original)

> sería injusto negar toda influencia gongorina, como sería injusto no verla en buena parte de la poesía de la época. […] podemos hallar ejemplos, pero dosificados y sabiamente dispuestos a lo largo de sus casi 1500 versos. El resultado es una obra rotunda, perfecta, como un todo unitario, sin alardes ni estridencias que rompan esta sensación de equilibrio, que es su principal virtud.[56]

A diferencia de los poemas de Góngora, Jáuregui desarrolla y amplifica temáticamente un solo relato mítico complementándolo con mitemas adyacentes pertenecientes al orfismo, a los misterios eleusinos y a aquello que Salomon Reinach define como "las cosas de Orfeo".[57] Góngora, por el contrario, y como hemos mencionado, imbrica en las octavas del *Polifemo* dos relatos: la fábula del cíclope junto con aquella de los amores de Acis y Galatea.

Pero entre las diferencias hay un breve acercamiento entre estas dos composiciones, y éste tiene que ver con la producción de música que –*mutatis mutandis*– se describe entre las octavas de ambos poemas (mucho más en el de Jáuregui). Góngora ilustra la bucólica ociosidad de Polifemo en la copiosa isla de Trinacria, y lo dibuja como un pastor que disfruta de la vida en su *locus amœnus*. El gigante cíclope, para producir música, insufla una gigantesca zampoña de cien cañas, que hace que el viento, la tierra y el cielo se alteren cuando expele el sonido de cada carrizo, pero a diferencia de la música de Orfeo, la música de Polifemo se compone en realidad por monstruosas disfonías que alteran la naturaleza tanto en la tierra como en el mar, al grado que Tritón, su hermano, se ve en la necesidad de romper el caracol, que utiliza como trompeta, pues le es imposible competir con los ensordecedores estruendos que emite cada carrizo de la zampoña del cíclope; tal es la descripción que aparece en la octava número doce del poema que Góngora dedica al relato

[56] I. FERRER, *op. cit.*, p. XXXV.
[57] Cfr. SALOMON REINACH, *Orpheus. Histoire générale des religions*, Publications Alcide, Picard, Paris, 1921.

del cíclope:

> Cera y cáñamo unió (que no debiera)
> cien cañas, cuyo bárbaro rüido,
> de más ecos que unió cáñamo y cera
> albogues, duramente es repetido.
> La selva se confunde, el mar se altera,
> rompe Tritón su caracol torcido,
> sordo huye el bajel a vela y remo:
> ¡tal la música es de Polifemo![58]

Para contrastar este ejemplo gongorino, donde se menciona la música de Polifemo, ilustramos con una de las tantas estancias que en el *Orfeo* reproducen el motivo más importante del relato del tracio: un momento que describe lo contrario que en el *Polifemo*, pero que comparte el mismo tema del sonido producido por ambos personajes, pero mientras que Polifemo produce estruendos y efectos negativos, Orfeo canta y suena su lira armónicamente ofreciendo efectos positivos a quien escucha sus acompasados compases:

> Ya que la lira, en corregidas vozes,
> Precursora del canto se adelanta,
> i en pereçosos puntos, o velozes,
> suena la firme, ò tremula garganta;
> fieras vorazes, áspides atrozes
> tierno mitiga, sonoroso encanta:
> llega su voz, en riscos i montañas
> a infundir vidas, a umanar entrañas.
>
> (*OJ*, IV, 10; fol. 21r.)

Las comparaciones podrían resultar exageradas, pues mientras que en el poema Jaureguiano la música es un elemento primordial del desarrollo narrativo del relato de Orfeo, y prácticamente aparece una mención de este arte en casi cada una de las estancias del poema –pues su magia y su armonía son los productores de sortilegios, que permiten el desarrollo del relato mitológico a lo largo de los cantos del *Orfeo*– en el *Polifemo* la música

[58] L. DE GÓNGORA, *Góngora y el Polifemo*, t. II, ed. cit., p. 93.

sin armonía, producida por la zampoña del gigantesco cíclope, se convierte en ruido ensordecedor capaz de confundir a la naturaleza: muestra de la descomunal monstruosidad del imposible amante de la glauca Galatea.

Para contestar a los críticos y estudiosos del siglo XX, que critican el estilo oscuro, gongorino de Jáuregui en su *Orfeo*, tentación y debilidad en la que señalan que nuestro poeta se dejó llevar, podríamos mencionar con las palabras finales del *Discurso poético*, una suerte de mofa que Jáuregui guardó para todos aquellos que lo miraron mal por la confección de su poema "culto":

> Digo, i fenezco este Discurso que el escrivir oscuro no solo es obra facil, si no tan facil, que sin obrar se adquiere: i aun puedo dezir que no es obra; tan lexos està de ser dificil operación. Dios no criò tinieblas, ni las tienieblas requerian creación; bastava con no criar luz para que las huviesse; donde ella falta se hallan.[59]

2.3. Motivos y características narrativas del *Orfeo* de Jáuregui

Juan de Jáuregui, además de recuperar la fábula romana de los amores de Orfeo y Eurídice, amplifica los mitemas adyacentes del relato mítico de Orfeo que surgió entre los griegos, como aquellos que proceden de los rituales del orfismo, ya sean los rituales dionisiacos, o los episodios más recurrentes en las transmisiones del relato de Orfeo desde la antigüedad, poniendo especial atención y detalle en el descenso de Orfeo al Inframundo. Desde el momento de iniciar su narración, Jáuregui da prioridad a los dos motivos[60] más relevantes del relato: la magia de la música y el poder del canto mágico, como se describe en la octava

[59] JUAN DE JÁUREGUI, *Discvrso poetico*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624, fol. 40v.

[60] AURELIO GONZÁLEZ define que un motivo es "la unidad menor que contiene su proporción narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia (argumento); un elemento que permite la creación de un texto" ("El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales", en A. GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE, CONCEPCIÓN COMPANY (comps.) *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, UAM, UNAM, México, 2003, pp. 355-386).

quince del cuarto canto:

> La voz se ajusta a la concorde lira,
> i la lira a la voz atenta sigue,
> cuya estudiosa respondencia admira,
> que en duplicado coro un fin consigue:
> bien que a tiempos el arco le retira
> quieto, i la voz su entonacion prosigue;
> sin que la cuerda, aunque padezca agravio,
> ose imitar la erudicion del labio.
>
> (*OJ*, IV, 15; fol. 22v.)

Jáuregui, desde el principio hasta el final de su poema, otorga importancia a la magia del canto y al poder de la música. Entre las octavas del *Orfeo* pueden identificarse los "cuatro *invariantes*, es decir cuatro motivos básicos o mitemas indispensables, fundamentales en la configuración del mito", según indican Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente: "La genealogía de Orfeo"; "El descenso al Inframundo"; "Las muertes de Eurídice" y "La muerte de Orfeo".[61]

Si tuviéramos la necesidad de buscar entre los textos de la literatura clásica la versión más completa del relato del músico, tal y como lo presenta Juan de Jáuregui, habríamos de recurrir a la *Biblioteca* de Apolodoro de Atenas (180-119 a. C) que, en el apartado dedicado a la descripción de las Musas, indica que el citaredo cantor nació de la musa mayor y del rey de Tracia, o supuestamente del dios de Delos:

> De Calíope y Eagro, o supuestamente Apolo, nacen Lino, a quien mató Heracles, y Orfeo, el citaredo, que con su canto conmovía a las piedras y los árboles; al morir su esposa Eurídice mordida por una serpiente, Orfeo descendió al Hades ansioso de rescatarla y persuadió a Plutón para que la enviara arriba. Éste accedió a condición de que Orfeo no volviera el rostro hasta llegar a su casa; pero él, desobedeciendo, se volvió y contempló a su mujer, que hubo de retornar abajo. Orfeo instauró los misterios de Dioniso y, despedazado

[61] Clasificación de los motivos del relato órfico que tomamos del libro de *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética* de CARLOS GARCÍA GUAL y DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, aunque para la finalidad de este trabajo proponemos un orden distinto del que aparece en el libro de estos autores (FCE, Madrid, 2015, p. 12.)

por las Ménades, fue enterrado cerca de Pieria. (I, 3, 2) [62]

Es posible encontrar en el poema de Jauregui una versión compuesta por los motivos de la antigüedad grecolatina señalada por Thompson en su *Índice de motivos*, los cuales se replican en el estudio de Carlos García Gual y David Hernández de la Fuente. En lo referente al primero que los estudiosos señalan "la genealogía de Orfeo", Jáuregui, contrario a la amplificación y exposición con la que expone los otros tres, lo presenta sucinto, y resuelve la presentación del héroe en solamente tres versos:

> Hijo era noble el generoso amante
> de la Musa mayor, i el dios de Delo,
> que el furor le duplican elegante.
>
> (*OJ*, I, 24, vv. 1-3; fol. 5r)

Nuestro poeta amplifica a detalle el motivo más conocido del relato de Orfeo, aquel que permitió la transmisión del relato de la época clásica al Medioevo, y de ahí hasta su adaptación en las culturas y literaturas románicas: la muy conocida historia que trata los amores de Orfeo y Eurídice; sin omitir los mitemas de las muertes de cada uno de los amantes. Jáuregui tampoco descuida el mágico instrumento: la lira, pues cuando Orfeo es desmembrado, como última reacción divina, ésta se eleva al cielo y se convierte en una constelación, o *Signo*, como la cataloga el autor, formada por nueve estrellas: bendición para las musas, que los dioses colocan en el firmamento nocturno después de la muerte de quien Salomon Reinach define como "poète, musicien, théologien, mystagoge et interprète autorisé des dieux":[63]

---

[62] APOLODORO, *Biblioteca*, intr. de Javier Arce, trad. y notas Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 1985, p. 45.

[63] S. REINACH, *op. cit.*, p. VIII.

Luego subliman a mayor altura
la Lira insigne, que en impulso leve
al Cielo onrò, creció la lumbre pura
del Orbe otavo con Estrellas nueve:
al casto Coro posesión segura
del nuevo Signo el Firmamento debe,
carácter, que en eternos resplandores
consagra a nueve Musas, nueve onores.

(*OJ*, V, 36; fol. 33r.)

De igual manera, Jáuregui dedica grandes tiradas de versos al motivo del descenso de Orfeo hacia el Hades, de su estancia en el Inframundo, del coloquio que tiene con Hades y Proserpina, y del fallido rescate de su esposa, la ninfa Eurídice. Narrativamente, el poema no se conforma solamente con el desarrollo de estos motivos, pues Jáuregui complementa su versión con la mención y comparación de otros relatos similares, como el rapto de Proserpina o la inclusión de los rituales dionisiacos y las celebraciones de las basárides.

Jáuregui ofrece la visión más completa de Orfeo. Entre sus versos encontramos que este personaje es un mago, un adivino, un sacerdote de los dioses; un viajero entre el mundo de los vivos y el universo de los muertos: es el primer navegante vivo en abordar y navegar la barca de Caronte y bogar sobre las pesadas aguas del Aqueronte; motivos y mitemas que Jáuregui aprovecha para amplificar y presentar, por primera vez en castellano, la narración más completa de la fábula del más enigmático de los personajes de la antigüedad clásica, el tracio Orfeo.

CAPÍTULO 3

EL ORFISMO, LA MÚSICA Y LOS MITEMAS IMBRICADOS EN EL *ORFEO* DE JÁUREGUI

3.1. El orfismo en el poema de Jáuregui

La complejidad del poema mitológico de Jáuregui no solamente se manifiesta con la construcción de un estilo culto muy semejante y cercano al que Luis de Góngora utilizó para los dos poemas más importantes de su producción literaria: el *Polifemo* y las *Soledades*. En el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, distintos pasajes permiten inferir que el autor complementó la narración tradicional de la fábula de Eurídice y Orfeo imbricando preceptos del orfismo y otros mitemas surgidos en la tradición del relato mítico de este semidios, dando como resultado una visión muy novedosa, y a la vez compleja, que retrata a Orfeo como un multifacético personaje: héroe, sacerdote de los dioses, adivino, mago y argonauta, siendo el episodio al que más importancia le da el poeta el que narra el descenso al Hades, la katábasis: motivo y capítulo primordial del culto del orfismo y del relato tradicional de Orfeo, que Jáuregui amplifica entre las octavas con las que organiza dos de los cantos de su poema.

Entre los versos de Jáuregui, la voz poética hace hincapié en el hecho que Orfeo, con el poder de su música y la magia de su canto, crea en la selva traciana un *locus amoenus* para el deleite de las ninfas y de los pastores. Orfeo domeña la ferocidad de las bestias, e inclusive apacigua las inclemencias del clima. Mas el precepto órfico en el poema de Jáuregui va más allá del lugar común del poder de la música y la magia del canto. Ejemplo de esto, en la segunda estrofa del primer canto se subraya, y tal vez se conoce por

primera ocasión, una descripción de la felicidad de Orfeo mientras armoniza el mundo, tañendo la lira y cantando, proveyendo con la magia de su canto y el poder de su música que los pastores y las ninfas de Tracia se enamoren y vivan sus amores en el *locus amoenus* en el que se convierten los valles de la cordillera del Ródope, gracias al príncipe citaredo.

Justamente en la segunda estrofa del canto I se indica que Orfeo

> Ama su voz, que en dulce melodia
> de otro amor le divierte, i le enagena
> bien que la misma voz, con tirania,
> toda hermosura libre a amar condena:
> assi que en vnas armas poseìa
> propia defensa, con ofensa agena,
> siendo el sonoro canto (mientras pudo)
> del Amor flecha i a su flecha escudo.
>
> (*OJ*, I, 2, fol. 1r.)

Estos elementos no solamente describen el ánimo del músico, pues tienen que ver con preceptos del orfismo: el tañedor de la lira debe mantenerse casto, debido a que es, según la versión jaureguiana, un sacerdote de Dionisio.[64] Debido a esto, en la estrofa citada se menciona que el poder del canto y la magia de la música son armas, como si cada nota, cada arpegio y cada acento fuesen áureos venablos, como los que dispara Cupido, con los que *ataca* para enamorar; y para Orfeo también funcionan como *escudos* con los que se protege y se defiende, con el fin de no traicionar las obligaciones que tiene como sacerdote de Dionisio. El citaredo importa en Grecia desde Egipto estas reglas, como indica Diódoro de Sicilia:

> Relatan que, desde Osiris e Isis hasta el reinado de Alejandro, el fundador en Egipto de su ciudad epónima [Alejandría], hay más de diez mil años, o, como algunos escriben poco menos de veintitrés mil. Y afirman que quienes dicen que el dios ha nacido en Tebas de Boecia, de Sémele y Zeus [Dioniso], se lo inventan. Orfeo, habiéndose desplazado a Egipto

[64] Cfr. *Himnos órficos*, intr., trad. y notas Miguel Periago Lorente, Gredos, Madrid, 1987.

> y participado del rito y de los misterios dionisiacos, los adoptó, y como era amigo de los cadmeos y honrado por ellos, trasladó el origen del dios en favor de éstos; y las gentes, ya por ignorancia, ya por querer que el dios fuera considerado griego, acogieron favorablemente los ritos y los misterios. Orfeo tuvo estos motivos para el traslado del dios y de sus ritos. [65]

Esta condición de Orfeo como pontífice, sacerdote de los dioses, instaurador de los ritos egipcios en Grecia y creador de teogonías, no se menciona durante los primeros cuatro cantos del poema español. Pero será en el último de los cantos donde los descuidos ante los rituales de los dioses, sobre todo de Dioniso, y otros actos de *hybris* cometidos por Orfeo, como la soberbia de creerse igual o superior a los dioses, son los detalles que Jáuregui aprovecha para hacer terminar su poema con la muerte del citaredo.

3.1.1. La muerte de Orfeo

Entre los distintos motivos con los que se construye el relato mítico de Orfeo, uno de los principales es el de la muerte, que puede verse expresado en tres variantes de acuerdo con las versiones del relato transmitidas, recopiladas, remodeladas y adaptadas por los distintos autores de la tradición clásica: la primera de las versiones donde el tema de la muerte se hace presente, tiene que ver con la figura de Orfeo como mago y sacerdote: potestades que le permiten ser un viandante entre el mundo de los vivos y el universo de los muertos, como ejemplifica Diódoro de Sicilia en el momento de relacionarlo como el instaurador del dionisismo en Grecia; y, por ende, de los ritos dionisíacos y apolíneos. En una segunda manera, perteneciente más al ámbito de la narrativa tradicional, el motivo que vincula a Orfeo con la muerte es el que podría clasificarse como detonador de su descenso al Hades: cuando Eurídice –su esposa– muere, y el citaredo logra adentrarse en las profundidades de

[65] DIÓDORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica* (I 23 1-3), t. I, intr., trad., y notas de Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, pp. 191-192.

la tierra con el fin de convencer al regente del abismo a resucitarla. La tercera opción se trata de la propia muerte del personaje citaredo, la cual ocurre como consecuencia de la *hybris* porque Orfeo se cree más poderoso que los dioses, en el momento en que reta con sus acciones al destino y a la muerte, además de descuidar los ritos y rituales de los olímpicos, que tiene por encargo como sacerdote.

Juan de Jáuregui retoma el motivo de la muerte de Orfeo para finalizar la narración de su poema. Para esto, el autor resuelve de manera novedosa la conclusión del relato mitológico del tracio intercalándolo, por una parte, con la visión de Orfeo como sacerdote de los dioses, encargado sobre todo de los ritos y rituales del culto dedicado a Dioniso. Además de esta novedosa situación, Jáuregui imbrica novedosamente la narración de las seguidoras del dios de la vid, las basárides, que durante la vendimia, en una orgiástica celebración ofrecen a Dioniso la sanguinolenta víctima ritual con el sacrificio de Orfeo.

La inspiración jaureguiana para desarrollar este momento se basa en el principio del libro XI de las *Metamorfosis* de Ovidio, texto en el que el autor romano ambienta el momento de la muerte del tracio durante la vendimia, cuando las bacantes, en orgiástica reunión, celebran el nacimiento de Dioniso, y de paso, enardecidas por los desprecios que Orfeo siempre tuvo para ellas, aprovechan para acometerlo, atacarlo y matarlo.

Narrativamente, es un momento en el que Orfeo está deprimido, frustrado por haber fallado en el intento de resucitar a su esposa. Ha pasado cerca de siete meses entonando un triste canto que conmueve las fieras, las plantas, e inclusive las rocas. Las bacantes, entonces, disfrazadas con pieles de animales, se acercan al citaredo para descargar todo su odio en contra de él. En los versos de Ovidio:

Carmine dum tali silvas animosque ferarum

Threicius vates et saxa sequential ducit,
ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis
pectora velleribus tumuli de vertice cernunt
Orphes percussis sociantem carmina nervis.
e quibus una leves iatctato crine per auras,
'en,' ait 'en, hic es nostri contemptor!' et hasta
vatis Apollinei vocalía misit in ora,
quae foliis praesunta notam sine vulnere fecit;
alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aere concentu victus vocisque lyraeque est
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
ante pedes iacuit… [66]

(*Met*., XI, vv. 1-13)

Texto que Jáuregui prácticamente calca en su poema, y mientras que en Ovidio la primera de las ninfas bacantes que atacan al tracio no tiene un nombre, Jáuregui la nombra Lisis:

Entre las Ninfas, que en afecto ciego
aspero el joven, i rebelde inflama,
era el de Lisis más afecto i fuego,
Etna de amor, compendio de su llama:
bella infeliz, que el despreciado ruego
no rinde a olvidos, i desprecios ama,
siendo a despecho del desden esquivo
siempre sequaz del siempre fugitivo.

No aquella vez la soledad distante
privarla pudo del aspecto amado,
ni el desvelo permite de la amante
centro oculto a los ojos del cuidado:
bien que informada a termino distante,
ser pudo del copioso vulgo alado,
i de la selva incognita que mira:
señas de Orfeo, imperios de su lira.

Llega, i su vista al musico ofensiva
le indigna, i fuerça, a enmudecer el canto:

[66] "Mientras con un canto tal los bosques y los ánimos de las fieras, / de Tracia el vate, y las rocas siguiéndole, lleva, / he aquí que las nueras de los cicones, cubiertas en su vesanos / pechos de vellones ferinos, desde la cima de un promontorio divisan / a Orfeo, a los percutidos nervios acompasando sus canciones. / De las cuales una, agitando su pelo por las auras leves: "Ay" dice, "ay, éste es el despreciador nuestro", y su lanza / envió del vate hijo de Apolo contra la boca, / la cual, de hojas cosida, una señal sin herida hizo. / El segundo disparo una piedra es, la cual enviada, en el mismo / aire por el concento vencida de su voz y su lira fue, / y como suplicante por unas osadías tan furiosas, / ante sus pies quedó tendida…" (PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 218).

crueldad no fue, no fue arrogancia altiva
en pecho tan cortes desprecio tanto:
el ser amante le reserva i priva
de ser amante; i aborrece en tanto
insidias contra Euridice, nò aquella
accion rendida de la ninfa bella.

(*OJ*, V, 2-4, fols. 27r.-27v.)

En el poema de Jáuregui, en las primeras estrofas del último canto se explica el resentimiento de las ninfas de Tracia, en ese momento convertidas en basárides, adoradoras de Dioniso y despreciadas por Orfeo; sobre todo se resalta el dolor de Lisis, a quien Jáuregui describe como un "Etna de amor". Las ninfas, enardecidas poco a poco van acercándose al triste y derrotado citaredo, quien se había olvidado de encabezar los orgiásticos rituales dedicados al dios de las vides, y no obstante el consuelo que le ofrecen las mujeres, Orfeo considera una ofensa, ante la memoria de Eurídice, aceptar la entrega amorosa de las ninfas:[67]

Los pechos pues del esquadron Bacante
del Dios i su licor yà estimulados,
percibieron con áspero semblante,
de nueva infa[m]ia estímulos doblados.
las aras dexan: i al adverso amante
vuelven los pies, de ligereza armados,
i le aclaman con barbaro apellido
de Venus adversario, i de Cupido.

[67] A este respecto, debemos señalar que hay distintas interpretaciones acerca del desdén de Orfeo hacia las mujeres, que además de deberse a la castidad que los sacerdotes órficos debían mantener, hemos encontrado entre los análisis uno relativamente arriesgado como el de FRANCISCO RUIZ SORIANO, que subraya que Orfeo "a su regreso del Infierno, decepcionado volvió a los ritos olímpicos de Apolo, simbólica muerte que se llevará a cabo de la mano de las mujeres tracias, quienes en un estado de éxtasis lo despedazan como si de un rito dionisiaco se tratase; median entre medio las escusas de la fidelidad a Eurídice, su rechazo hacia ellas, su homosexualidad o la creación de una secta formada sólo de guerreros elegidos y vedada a los demás, movimiento que da origen a los preceptos órficos basados en el ascetismo y en los misterios iniciáticos de acceso al más allá" ("Introducción" a *El mito de Orfeo en las Argonáuticas*, MRA, Barcelona, 2015, p. 8.). Igualmente, DARIA CASTALDO señala que hay versiones, como la que aparece en el *Idillio* de Giambattista Marino, que siguen el modelo de la fábula propuesta en las *Metamorfosis* ovidianas o en la *Fabula di Orfeo*, drama de Poliziano, al indicar que de Orfeo "Lontana è la figura di sublime poeta e cantore, emblema della poesía e con Euridice, dell'amore spirituale –Marino aveva, in effetti, optato per la svolta omosessuale, pur presente in Ovidio e in Poliziano e impedito ai due amanti di rincontrarsi nell'aldilà." ("Poesia e musica. Il modello mariniano nell'*Orfeo* di Juan de Jáuregui, *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* XV, 2012, p.76.)

[…]

Le acometieron en tropel violento
formando al verle clamoroso espanto,
en roncas vozes se confunde el viento,
i en su alarido se sepulta el canto:
vence el bronco rumor; i el tierno acento
es solo inútil voz, o es solo llanto,
bien que con él, por fúnebre decoro,
onra su muerte el cisne mas sonoro.

(*OJ*, V, 17, 19, fols. 29v.-30r.)

Será entonces el momento en que Lisis, enardecida por la celebración bacanal y herida por el desprecio de Orfeo, arengue a las demás participantes de la orgiástica celebración para atacar al tracio, insultándolo y haciéndole recordar su fracasada empresa al intentar rescatar a Eurídice:

De su desprecio, Lisis advertida,
tambien traslada ceños al semblante,
i su arenga alterando prevenida,
licenciosa le dize, bien que amante.
[¡]ò tu, de vivas almas omicida
i de la muerte idolatra ignorante!
a los dioses adverso, i a ti mismo,
por adorar fantasmas del abismo.

No solo adoras una sombra ausente,
mas ausente con muerte duplicada,
donde ni yà tus sentimientos siente,
ni ser puede por ellos restaurada;
i la beldad te ofende floreciente
en aras a tu amor sacrificada;
no mi beldad, que si lo fue algun día,
ardio en fuego, yà ceniza es fría.

(*OJ*, V, 5,6, fol. 27v.)

Mas entre los preceptos del culto del orfismo, además de la castidad pregonada por

sus seguidores, los sacerdotes deben abstenerse de comer carne.[68] Orfeo mismo, entre los preceptos de su credo, prohíbe las ofrendas sangrientas y los sacrificios de animales, aunque se sabe que en la versión del poema de las *Argonáuticas* de Apolonio, el sacerdote de Tracia, como un arúspice, es el encargado de llevar a cabo sacrificios animales.[69] El orfismo cambia las prácticas y las maneras adivinatorias evitando el sacrificio sangriento y el sufrimiento de los seres vivos; no obstante que en el himno órfico dedicado a Dionisio se indique que la ofrenda para el dios de la vid sea carne cruda y sanguinolenta. Momento que Jáuregui retoma hacia el final de su poema, y convierte a Orfeo en oblación sangrienta de las bacantes a su dios:

> No solo aquellos impíos coraçones
> de su prision el alma en que à vivido
> dividen; mas en mínimas porciones
> fue el cuerpo de si mismo dividido.
> recibe las sangrientas divisiones
> la tierra, i con amor compadecido
> ama el destroço, huyendo las crueldades
> por darle en mas sepulcros, mas piedades.
>
> Prospero admite la cabeça, i lira
> el Hebro Ismario en su ribera amena:
> muerta la lengua, a Eurìdice respira,
> rota la cuerda, a Eurdìdice resuena:
> laminas de oro a su funesta Pira
> construye el Hebro de su rica arena;
> por cuyas prendas, a cristales fríos
> yà aspiran al Imperio de los ríos.
>
> (*OJ*, V, 33-34, fol. 32v.)

Una vez muerto Orfeo, Dioniso se disgusta con las seguidoras, porque nunca dio la orden de matar a su más fiel seguidor y a su sacerdote más ejemplar. Y Jáuregui, en esta

[68] Cfr. ALBERTO BERNABÉ y FRANCESC CASADESÚS (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Madrid, Akal, pp. 13-237 *passim*. Igualmente, cfr. A. BERNABÉ, "Vegetarianismo en la antigua Grecia", *Mare Nostrum* 2019, vol. 10 núm. 1, pp. 31-53.

[69] Véase APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas* I vv. 685-720, intr., trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid, 1996, p. 181 *passim*.

última estancia, relata la reacción de Dioniso en contra de sus seguidoras. Ocurre una transformación: después de morir se convierten en verdes plantas que seguirán adornando las selvas tracianas; transformación que ocurrirá igualmente con Orfeo. Jáuregui narra que después de la muerte del citaredo en manos de las bacantes, su madre, Caliópe, y las demás musas, por orden de Apolo recogen los miembros cercenados menos la cabeza, y los sepultan juntos, y en ese lugar que sirve de tumba crece un árbol:

En tanto el dios, de cuyas aras antes
las ninfas vio, con provocado aliento
ausentarse rebeldes, i Bacantes
i al sacrilegio proceder sangriento;
afectos de ira preparò constantes,
sobrio i severo màs, que vinolento,
porque llevarse la traicion consigo
en su delito el plazo del castigo.

Apenas pues el barbaro trofeo
consiguieron las furias bacanales,
quando aplicò venganças Basareo
bien que a tracion tan desigual no iguales:
ante el lugar que del eterno Orfeo,
despues guardò cenizas inmortales
fue omicida de ninfas omicidas
sus muertes propagando en verdes vidas.

Sus pies, al torpe error precipitados,
yà con tenacidad prende la tierra,
i en cepas i raizes transformados
para silvestre vida los entierra:
por liberar sus pasos estorbados
mueve contra si misma inquieta guerra
cada ninfa, i rehúye su embaraço,
qual avecilla presa en liga, o lazo.

(*OJ*, V, 37-39, fol. 33r.-33v.)

Episodio que también procede de las *Metamorfosis* de Ovidio:

Non inpune tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus
amissoque dolens sacrorum vate suorum
protinus in silvis matres Edonidas omnes,
quae videre nefas, torta radice ligavit;

quippe pedum digitos via, quam tum est quaeque secuta,
traxit et in solidam detrusit acumina terram…[70]

(*Met*., XI, vv. 67-72)

Como puede apreciarse, Orfeo no logra defenderse del ataque de las ménades participantes del orgiástico rito dionisiaco en el que se encuentran las ninfas y las pastorcillas de Tracia, a quienes Jáuregui menciona como "el escuadrón bacante": las seguidoras de Baco. Orfeo muere en manos de ellas por la *hybris* contra de los dioses, y porque así lo dictamina el Destino, al que también retó al intentar resucitar a Eurídice; y Orfeo, como mago y adivino, lo sabe.

Después de su fracasada excursión, al reino de las profundidades, con el fin de rescatar el alma de su amada ninfa Eurídice, el mago, sacerdote y citaredo de Tracia emerge de nueva cuenta, y derrotado ahora sube a las cumbres de la cadena montañosa del Ródope, donde entonará sus himnos al son de una triste melodía que emerge al tañer las cuerdas de su lira. Mas la tristeza de su música deprime la naturaleza, conmueve a los animales e inclusive hace que las piedras (inanimadas) reaccionen. Exactamente, la tristeza de Orfeo es su perdición, porque todos sus poderes menguan, y así derrotado él mismo se entrega como una ofrenda en sacrificio.

3.2. Canto mágico y poder de la música de Orfeo en el poema de Jáuregui

Demostrose Tub*a*l, primero inventor
de cónsonas bozes e dulce armonía;
mostróse la farpa que Orpheo tañía
quando al infierno lo truxo el amor;
mostrósenos Filiris el tañedor,

[70] "No impunemente, aún así, el crimen este deja que quede Lieo, / y por el perdido vate de sus sacrificios doliéndose, / al punto en los bosques a las madres Esónides todas, / las que vieron esa abominación, con una retorcida raíz las ató. / Así que de los pies a los dedos su camino –el que entonces había cada una seguido– / alarga y en la sólida tierra sus puntas precipita…" (P. OVIDIO NASÓN, *op. cit.*, p. 219).

maestro d'Achilles en c*i*tarizar,
aquél que por arte ferir e domar
pudo a un Archilles, tan grand domador
(Juan de Mena)[71]

El poder de la música y la magia del canto son dos temas por excelencia con los que se relaciona a Orfeo en los relatos de la mitología clásica. Según la fuente que se consulte, y dependiendo del autor que recopile o utilice el relato de Orfeo, el semidios además de aparecer como un mago o un chamán, un sacerdote que utiliza los elementos mágicos del canto y la música combinándolos con las cualidades de poeta y compositor de himnos, cantante y tañedor de la lira, en ocasiones es considerado como el inventor de la música o el heredero de este arte, ya sea por su padre mitológico, Apolo, o por su padre mortal, Eagro.

Juan de Jáuregui, en su poema *Orfeo* no solamente retoma, organiza y adapta los motivos tradicionales de construcción del relato del príncipe tracio y citaredo; también se aboca al tema de la música al que dedica cerca de 80 octavas repartidas entre los cinco cantos, en las cuales se subraya la importancia de tañer las cuerdas de la lira o cítara y de la ejecución del canto de Orfeo; consiguiendo con esto que su poema se convierta en la primera versión del mito de Orfeo donde la música y el canto surtan efectos que provean mayor pujanza a la narración del relato de este semidios. Sin los temas de la magia del canto y el poder de la música, el ciclo narrativo del relato mítico de Orfeo no podría completarse, pues la narración carecería de los sortilegios provocados por la armonía de la música en los bosques de Tracia, y sin el efecto que causan los acompasados acentos, acompañados por el poder de la música, los agrestes bosques no se convertirían en *loci amœni* de las ninfas y pastores; igualmente, sin los temas de la música y el canto, no podría

[71] *Laberinto de fortuna*, ed. John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1996, p. 11. (cursivas del original)

desarrollarse el motivo de la katábasis, donde el tracio citaredo se perfila hacia el Hades para rescatar el alma de Eurídice.

El poder de la música se logra precisamente porque la lira de Orfeo es un instrumento maravilloso, inclusive podría definirse mágico, pues de su construcción el dios Hermes (Mercurio en la teogonía romana) fue el responsable. La magia emanada de las cuerdas de la lira, acompasando el canto de Orfeo, es lo que ayudó a que el hijo de Calíope y Apolo casi lograra sobrepasar los preceptos de la muerte, y resucitar a Eurídice. De esta manera, la música y el canto de Orfeo se convierten en los temas principales del poema de Jáuregui.

3.2.1. El concierto del Ródope

La música en el *Orfeo* de Jáuregui se describe solamente entre los versos y las octavas que conforman la narración dividida entre los cinco cantos, organización que bien puede asociarse con la estructura más atrayente de los melodramas que surgieron en la primera década del siglo XVII, como la *Favola d'Orfeo* de Alessandro Striggio musicalizado por Claudio Monteverdi.

Siguiendo la anécdota "musical" propuesta por Jáuregui, por así denominarla, es en el canto IV, una vez que Orfeo se encuentra fuera de la región umbrosa, que el semidios continúa con su anábasis. Esta vez el tracio citaredo se perfila hacia las cumbres más altas de la cadena montañosa de la cordillera de los montes Ródope (en el actual país de Bulgaria), en Tracia, donde ninfas y pastores, los animales y la propia naturaleza que incluye las plantas y las rocas, se enternecen ante la tristeza y la desolación de Orfeo, quien derrotado por el destino se da cuenta que no es tan poderoso, que aún hay fuerzas más

grandes que el poder de su música y la magia de su canto, como se ejemplifica entre las octavas 7 y 8 donde los sentimientos, la tristeza, la desolación y la desesperanza impregnan el canto y la música de Orfeo.

> Assi lamenta el misero sus males,
> i del robado pecho los despojos,
> dando a las oras lastimas iguales,
> i a la luz, i la sombras iguales ojos:
> su voz, para los ombres i animales,
> en dulzura convierte sus enojos,
> a cuyo llanto, i musicas tristezas
> son las piedras piedades, i ternezas.
>
> A yermos campos el amante un dia
> dava su voz: i en muda recompensa
> de oyentes copia el sitio le ofrecia
> (silvestres i bolatiles) inmensa.
> viendo que a sus acentos prevenia
> el bruto bando elevacion suspensa;
> en renovadas vozes, i concentos,
> la esperanca venció con los efetos.
>
> (*OJ*, IV,7-8, fol. 21r.)

Siguiendo la anécdota del poema jaureguiano, una vez que Orfeo se encuentra fuera de la región umbrosa, y después de la mención de la música ejecutada en los yermos campos, en la estrofa siguiente el primer verso se convierte en la indicación para que Orfeo vuelva a tocar de nueva cuenta la lira que su padre Apolo le entregó. La estrofa completa reza:

> Al pecho aplica la admirada lira
> que en ligero cendal del cuello pende,
> alguna luego de sus cuerdas, mira
> si a la precisa consonancia ofende:
> aurea clave tenaz vn nervio estira,
> otro relaxa, y mesurado atiende
> el joven cada acento dividido,
> siendo al examen arbitrio el oìdo.
>
> (*OJ*, IV, fol. 22v.)

Nos parece interesante mencionar que es el primer poema donde la técnica del tañido de la lira se ve representado en las octavas en las que se expresa la versión castellana del relato de Orfeo. Jáuregui, a través del narrador de su poema, describe al menos en un par de versos cómo el músico tracio se acomoda la lira tomándola con ambas manos, y entonces, con los dedos que sostienen el mástil pisa una cuerda mientras que con la otra mano la pellizca (*pizzicato*) la cuerda en tono de sol: "áurea clave tenaz"; como en el quinto verso de la estrofa citada. Y una vez que la lira está afinada, Orfeo comienza aquello que en el poema de Jáuregui se relata como la ejecución donde en su música y su canto se representan los distintos sentimientos emanados desde el corazón, el pecho, de Orfeo, entre los que se destaca la tristeza: misma que se propaga por todos los rincones de la selva, aprovechando la sonoridad y el eco producido por la orografía de la cadena montañosa del Ródope, donde se proyecta el sonido y se permite que las voces de la lira, además de los acentos de Orfeo, permeen los sentimientos de los elementos de la naturaleza: plantas, árboles y rocas; además de las pasiones de los seres humanos y de los animales que habitan en cada rincón de los bosques de Tracia:

> Yà que la lira, en corregidas vozes,
> precursora del canto se adelanta,
> i en pereçosos puntos, o velozes,
> suena la firme o trémula garganta;
> fieras vorazes, áspides atrozes
> tierno mitigia, sonoroso encanta:
> llega su voz, en riscos i montañas,
> a infundir vidas, a umanar entrañas.
>
> Del pecho arcano, que amoroso archivo
> es de miserias tragicas, traslada
> quexas al viento, que a la voz cautivo
> cambia su soplo al aura delicada.
> lo que dize el amante, à ingenio altivo
> se niega referir; no en dilatada
> copia se incluye, ni en aliento nuevo;

accion a penas consentida a Febo.

(*OJ*, IV, 10-11, fols. 21r.-21v.)

Como toda ejecución musical, la melodía de Orfeo y el canto emanado desde los sentimientos cambian los tonos, el *tempo*, y en ocasiones los arpegios que varían siendo a veces más rápidos otras más lentos. Jáuregui subraya estos cambios del canto de Orfeo, donde también cambia la intensidad de *fortissimo* a *pianissimo*, aunque la sonoridad de su voz no deja de escucharse en cada rincón de las selvas tracianas. En el poema se describe que el argonauta toca sentado, recargado en el tronco de un árbol, acción que se describe con el ablativo absoluto:

Dada la espalda a un tronco deshojado,
con fácil ademan, con planta leve,
sereno el rostro de beldad labrado
donde vencio al clavel palida nieve,
la voz i aliento esparce organizado,
i el labio apenas pronunciando mueve;
ni quando mas el canto se azelera
vicia semblante, ni facion altera.

(*OJ*, IV, 13, fol. 22r.)

La técnica del tañido de la lira se describe a continuación, cuando el poeta, mediante las palabras del narrador, nos dice cómo el arco, supliendo al plectro gético, rasca, golpea y hace vibrar con toda su longitud las cuerda de la lira. Notamos que Gerardo Diego, abocándose a este momento del *Orfeo*, indica que "el gran Juan de Jáuregui ve a Orfeo y a su lira como un virtuoso de la vihuela de arco de su época, el expresivo instrumento que pronto va a convertirse en el moderno violín".[72]

En los versos del poema podemos apreciar que Orfeo, con su musical instrumento

[72] GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, Universidad de Cantabria, Santander, 2003, p. 157.

ejecuta su melodía como lo haría un violinista o un violista en la actualidad, con la *lira* acomodada sobre el hombro izquierdo, mientras que el arco se desliza con el movimiento de la mano derecha y los dedos de la izquierda pisan el mástil:

> La franca, airosa diestra en tanto oprime
> cuerdas, aunque dissimiles, aunadas,
> que son avezes, quando el arco esgrime ,
> de inquietud velocissima ultrajadas,
> i quando el son colerico reprime,
> le dà un nervio sonancias dilatada:
> los trastes pulsa la siniestra, i sella
> con tropel atinado, i limpia huella.
>
> (*OJ*, IV, 14, fol. 22r.)

En las siguientes estrofas, Jáuregui además de no descuidar la técnica del tañido de la lira, continúa señalando la manera de emitir el sonido vocal, el canto, que tiene que ver con la entonación y el acomodo de la voz, además de fijarse en la respiración de Orfeo, con el fin de que en la narración se demuestre una técnica tan perfecta que evite la distorsión del sonido. Armonía perfecta que produce la magia de la música al tener afinadas la voz del cantante y la voz del instrumento, al grado de no distinguir, en su momento, cuál es la voz que emana el mágico sonido, si es el tono emitido por Orfeo o es el sonido emanado de una de las cuerdas de la lira:

> La voz se ajusta a la concorde lira,
> i la lira a la voz atenta sigue,
> cuya estudiosa respondencia admira,
> que en duplicado coro un fin consigue:
> bien que a tiempos el arco se retira
> quieto, i la voz su entonacion prosigue;
> sin que la cuerda, aunque padezca agravio,
> ose imitar la erudición del labio.
>
> Assi del verso la sutil sentincia
> logra en el canto; que el rumor violento
> no esconde la palabra en la cadencia,
> ni silaba defrauda a su lamento:

mas yà que articulada sin violencia
cessa la voz, se atreve el instrumento,
i libre, en quanto el musico respira,
à emulaciones de su lengua aspira.

(*OJ*, IV, 15-16, fol. 22v.)

Pero sorpresivamente, en la narración, mientras la música y el canto acompasados crean una sinfonía que recorre cada rincón de las selvas tracianas, hay un cambio en la ejecución de Orfeo, quien deja de lado el arco de la vihuela barroca y regresa a pulsar las cuerdas con el plectro heredado por su padre Apolo:

Alto resuena entonces, porque anima
la mano el arco; i dulce, i rigurosa
la fibra mas sutil rasga i lastima,
e inquieta corre hasta la mas nervosa:
es el plectro veloz sonòra lima,
que con las cuerdas juega nunca ociosa,
porque también, negadas al sociego,
ellas respondan métricas al juego.

(*OJ*, IV, 17, fol. 22v.)

Orfeo improvisa mientras tañe la lira, y una vez que consigue tener una melodía bien dominada, entonces le añade la letra que la convierte en una canción; quisiéramos pensar que se trata de uno de los himnos, es decir un canto dedicado a la naturaleza o a alguna de las deidades olímpicas del firmamento. Como si fuera parte de una sinfonía, pensemos tal vez en un "aria", Jáuregui extiende la ejecución musical por varias estrofas, de las cuales llaman la atención las que indican cómo se manifiesta esta música:

Dominando a la lira, emprende el canto
clausula nueva con sereno aliento;
luego se esfuerça valido, i entanto
hinche de voz, i de milagro el viento:
yà con celeridad se eleva tanto
que imprime gozo al ultimo Elemento,
i de las fugas altas i ligeras
sonoridad aprenden las Esferas.

Yà se reforma a entonacion mediana;
i en recatados puntos pereçosos
la garganta solicita, i liviana
de alli acomete lances presurosos:
yà en voz igual, suspensa, soberana
solo describe rasgos sonorosos;
en lánguida cadencia alfin se oculta,
i el dormido silencio le sepulta.

Voz firme de repente resucita
prospera de galantes suavidades,
no reiteradas, que jamas se imita,
mas eterniza al canto novedades:
siendo en caudal i galas infinita
la variedad, yà ignora variedades,
yà despojada su riqueza i copia
se quexa el Arte que padece inopia.

(*OJ*, IV, 18-20, fol. 23r.)

Hasta ahora hemos destacado la creatividad y las novedades que Jáuregui puso en su poema, pero entre las octavas que componen el *Orfeo* no se esconde el recuerdo de las antiguas fuentes clásicas en las cuales se transmitió el relato mítico del tañedor de la lira, hijo de Apolo y de Calíope. El narrador del poema, sin dejar de lado la ejecución musical de Orfeo, hace que el tracio recuerde su infructuosa visita al Reino de Hades mientras canta y rasga las cuerdas de su lira. El tracio conmocionado canta, y mientras lo hace rompe las notas de su voz, su canto se quiebra mientras emite variaciones sonoras en su garganta: Jáuregui describe la variación vocal del *falsetto* como debilidad, y el engaño en el tono para que la voz se ajuste a las inalcanzables notas de la lira: representación de la tristeza de Orfeo al recordar a Eurídice, que entre suspiros interrumpe el canto a destiempo conforme la musica de la lira se ejecuta:

De galas fértil la invención recrea,
cauta la voz de repetir se abstiene
glosa anterior; huye de si; no emplea
acto, en que alguna agilidad no estrene:

mil quiebros debilita, mil falsea
puntos: tal vez se vibra, i tal sostiene
su aliento: ya se arroja, ya se aguarda,
y en veloz fuga, ya en sonancia tarda.

(*OJ*, IV, 21, fol. 23v.)

Igualmente, Jáuregui no puede dejar de lado el influjo de las fuentes clásicas, donde recupera los pasajes bucólicos de las *Geórgicas* de Virgilio y de las *Metamorfosis*, que describen el comportamiento de los seres que habitan las selvas de Ovidio, en las cuales se transmitieron las versiones más populares del relato de Orfeo. Precisamente en la octava 23 del canto IV describe cómo la magia del canto y el poder de la música influyen en la naturaleza, en las plantas y en las fieras y las aves de los valles:

Tal ès el canto que difunde Orfeo;
dulces mares profiere su garganta,
donde nadan bañadas en recreo
la fiera, el ave, el risco, el monte, i planta:
revosan los halagos al desseo;
la inmensidad de brutos, mientras canta,
trasladando a su voz los coraçones
le consagran pasmadas atenciones.

(*OJ*, IV, 23, fol. 23v.)

E igualmente, Jáuregui recuerda dos estrofas más adelante la imagen de Orfeo como el ser que logra domeñar a las bestias salvajes, como en las imágenes de la antigüedad cuando se le considera un nigromante capaz de influir en la conducta de los animales, así que los animales feroces pueden convivir en el mismo tiempo y lugar con los más débiles, como se muestra en las estrofas 25 y 35:

Las fieras todas en ocio grato,
al can imitan fiel, quando delante
siente improvisa la perdiz su olfato,
i allí se fixa inmóvil i constante:
las sierpes i culebras su recato

añaden al sossiego circundante,
ni escama arrastran vacilando inquietas,
ni de sus lenguas vibran las saetas.

A pacíficas tigres, y leones
seguro se avezina el corço i gamo:
hazen las aves miseras, i halbones,
alcandara comun un solo ramo.
no cautelan asaltos los dragoes
del conejuelo tímido al reclamo:
halla la liebre, con arrimo estrecho,
junto al galgo veloz guardado lecho.

(*OJ*, IV, fols. 24r.-25v.)

En este concierto que Orfeo lleva a cabo en una de las cimas de la cordillera del Ródope, donde provoca que la naturaleza reaccione al poder de la música y a la magia del canto, está el preámbulo para su muerte. Él propio Orfeo, como intérprete del destino, sabe que su tiempo es breve, que esos arpegios que emanan en las cumbres de las montañas de Tracia son los últimos: ha descuidado sus deberes como sacerdote de los dioses, situación por la cual las seguidoras de Dioniso lo conviertan en una ofrenda de sangre: tal vez deseo del propio Orfeo para poder alcanzar a su amada Eurídice entre los umbríos rincones del mundo de Hades, el universo de los muertos, donde solamente moran las almas.

3.2.2. De la lira a la vihuela: novedades musicales en el *Orfeo* de Jáuregui

Entre las novedades del *Orfeo*, el canto IV es un momento muy peculiar, pues es la primera ocasión que en una versión del relato órfico se muestra un acercamiento narrativo a aquello que podría ser la ejecución del canto y la melodía por parte del tracio citaredo; debido a esta situación decidimos titularlo como “El concierto del Ródope”. En las distintas octavas con la que se ilustra este momento, podemos apreciar que el narrador del poema señala que Orfeo, conforme avanza la narración, utiliza tres instrumentos musicales de cuerda

distintos. En principio, durante los dos primeros cantos aparece mencionada la lira: instrumento heredado de las versiones del relato órfico que se conservan en los textos de la tradición clásica; luego una vihuela de arco, muy utilizada en la época de Jáuregui; hasta encontrarnos con una única mención de la cítara.

En el poema el cambio de instrumento es tan veloz que puede pasar desapercibido: al fin y al cabo el motivo se cumple, y Orfeo produce música y evoca su mágico poder mediante un instrumento construido con un mástil que tensa las cuerdas con pernos y pilastras:

> Materia tal explica la entereza
> del friso, i arco, i la pilastra, i perno,
> que es fragil semejanza a su dureza
> el porfido tenaz, el bronze eterno:
> con la que ostenta el muro fortaleza
> aun el diamante, i el acero es tierno
> porque alevoso el tiempo aspera lima
> allí no atreva, ni su diente imprima.
>
> (*OJ*, III, 2, fol. 12r.)

Los mismos versos que conferimos aquí de la edición príncipe indican la manera en la que el poeta describe el sofisticado mecanismo del moderno instrumento que le servirá a Orfeo para acompasar su canto con las vibraciones del arco, y no con el rasgueo del plectro, para convencer a los jueces del inframundo, buscando liberar el alma de Eurídice de la eterna prisión de la muerte.

El tercero de los instrumentos que Jáuregui coloca para Orfeo es una cítara: un instrumento tan antiguo como la propia lira bistona. La mención de la cítara aparece en el canto IV del poema, momento en el que más allá de proponer un instrumento alternativo al músico tracio, Jáuregui posiblemente aprovecha la sinonimia del término citara por lira

para conformar con exactitud el verso de la octava, donde por única ocasión se menciona que el mágico instrumento es una cítara y no una lira ni la ya mencionada vihuela. En la narración, Jáuregui recuerda que Apolo, el padre de Orfeo, como ocurre en los relatos de la aventura argonáutica, es el que le hereda el don de la poesía, y por ende quien le enseña el arte del tañido del mágico instrumento, al que por primera vez indica como cítara; momento en que los árboles de Tracia olvidan al dios de Delos, que no usa un instrumento musical, por fijarse en Orfeo, que armoniza las selvas con el tañido de las cuerdas:

> El taràj, y el enebro, al luminoso
> progenitor del Ioven consagrados,
> su canto admiran, en concurso honroso,
> de la *Delfica cytara*[73] olvidados:
> el ciprès melancólico al piadoso
> lamento se avezina, y los poblados
> ramos dilatan desde el tronco enhiesto,
> fúnebre pompa al cantico funesto.
>
> (*OJ*, IV, 29, fol. 24v.)

Mas las novedades de los instrumentos musicales no son las únicas que Jáuregui propone en su poema: también en el evento del descenso de Orfeo al reino de Hades, describe con lujo de detalles el camino que el semidiós debe recorrer al abrirse paso por brechas y senderos ocultos entre las grietas de la tierra.

3.3. Katábasis de Orfeo en el poema de Jáuregui

Entre las innovaciones que Juan de Jáuregui propone en su poema *Orfeo*, aquellas que pueden resaltarse a primera lectura son las imágenes del túnel que aparece descrito entre los versos del inicio del canto segundo: “rudo taladro de canal profunda” (*OJ* II, 1, v.3, fol.

[73] Las cursivas son nuestras con el fin de resaltar la mención de la cítara del dios de Delfos, o sea la cítara de Apolo.

6r.), por donde Orfeo debe abrirse camino para llegar al Inframundo, tarea que consigue gracias a la magia del canto acompasado por el poder de la música de la lira bistona:[74] instrumento que, según puede leerse en las distintas versiones del relato mítico conservadas en los textos de la antigüedad grecolatina, fue un regalo del Dios Apolo, su padre, y

> que su madre [Calíope] y sus hermanas, las demás musas, le enseñaron a tocar. Fue tal la habilidad de Orfeo, que su música hechizaba por igual a dioses y humanos, amansaba a las fieras e incluso hacía que árboles, plantas y rocas se movieran acercándose a él para oír mejor los sones de su lira.[75]

Orfeo, entonces, con los sortilegios aprendidos de las ninfas y el padre de la poesía consiguió adentrarse y proyectarse hacia las profundidades de la tierra con la única finalidad de rescatar el alma de su amada Eurídice.

Juan de Jáuregui retoma este motivo y ofrece desde el segundo canto de su poema un nuevo matiz con el que amplifica e ilustra la katábasis desde el lugar por donde Orfeo debe adentrarse hacia el reino de Hades, y describe después los pormenores con los que ambienta el mítico lugar en el que moran las almas y algunas de las quimeras, creaturas y engendros que ahí se reúnen en eterna prisión.

En lo referente a la ambientación del tenebroso *alter mundus*, no hemos encontrado

---

[74] Dependiendo de la versión que engalane el mito del tracio, puede ser que en el momento de mencionar el mágico instrumento musical se diga que el bardo tracio tañía una lira o una cítara. Por lo general las versiones griegas mencionan al primer instrumento (λύρα), mientras que las versiones medievales se hable más de la cítara (κιθάρα). Ambos son similares: instrumentos de cuerda con los que se identifica a las culturas de la Hélade, Egipto y Persia. Pero entre ambos hay notables diferencias, tal como ilustra JOSÉ LUIS ESPINAR OJEDA: "Entre los instrumentos de cuerda, el más destacado fue sin duda la lira (λύρα), cuya estructura era muy parecida a la de las arpas […]. Las más antiguas encontradas datan de época micénica (1600-1500 a. C.) y constan de ocho cuerdas. En vasos de cerámica del s. VIII a. C. se representan otras de sólo cuatro cuerdas. En otros del s. VII a. C. aparecen ejemplos de la *lira* descrita en los poemas homéricos, la *forminge* (φόρμιγξ), que poseía siete cuerdas, se tocaba con plectro (púa) y se utilizaba como acompañamiento del cantante solista. Este instrumento evolucionó a su forma más conocida, la cítara (κιθάρα), que tenía una base plana, una caja de resonancia casi rectangular, unos gruesos brazos que sobrepasan el yugo delgado, que podía pulsarse con los dedos y que sólo era tocada por varones" ("Una aproximación a la música griega antigua" *Thamyris n. s.* 2 [2011], pp. 141-157).

[75] *Ibid*., p. 143.

en la literatura española texto alguno, además del de Jáuregui, que ejemplifique con tal detalle, como él lo hace en su versión poética del mito del tracio tañedor y cantante, el universo subterráneo; es más, ni siquiera el autor, quien quiera que haya sido, de la segunda versión poética del mito de Orfeo: *El Orfeo en lengua castellana, dedicado a la décima musa,* atribuido a Perez de Montalbán, ofrece la travesía detallada del camino que el príncipe de Tracia recorre entre ambos mundos; a lo más que llega es a bosquejar la katábasis señalando el gesto de Orfeo de girar hacia atrás la mirada: hecho por el cual su expedición se convierte en un fracaso:

> Ya decendia del Lacón Tenàro
> por nieblas de su rigido Orizonte,
> del amor conjugal exemplo raro,
> Orfeo triste al Reyno de Aqueronte:
> yà los rayos del Sol, yà el Cielo claro
> (boluiendo a vezes la cabeça al monte)
> miraua, como suele en perspectiua
> mostrar el arte lo que el lienço priua.[76]

Y del mismo modo que ocurre en tantos otros textos que recuperan este motivo, el segundo *Orfeo* solamente señala la aparición del tracio en el Inframundo, sin los detalles que Jauregui propone en su versión. Pérez de Montalbán sigue el camino ya recorrido por el sevillano, y en un intento de "clarificar" lo oscuro del primer *Orfeo* esboza una crítica contra el autor, desviando la atención de la imagen *infernal*:

> Yà se esparzia entre confusos llantos
> por las cabernas del tormento eterno,
> opuesto al Polo de los Orbes santos,
> el fetido vapor del lago Auerno:
> mas este assunto y yo (si bien de tantos
> imitación que pintan el infierno)

[76] IUAN PEREZ DE MONTALUAN, *Orfeo en lengua castellana, a la décima musa* (III,1), por la viuda de Alonso Martin, Madrid, 1624, fol. 21r. (En adelante, y cuando corresponda, *OPM* seguido del número de canto, indicando con número romano y el número de estrofa en arábigo, terminando con el número de folio).

no somos (Musa hermosa) paralelos,
que mas quisiera yo pintarte cielos.

(*OPM*, III, 2, fol. 21r.)

Siendo la única descripción del mundo subterráneo la que apostilla en una octava:

Entre peñascos fieros que desnudos
de yerua, eternas sombra estan haziendo
a escuros valles, para siempre mudos,
a la margen llegò del Lethe horrendo:
vio por cipreses, cuyos troncos rudos
besaua el agua circulos rompiendo,
con negras algas y teñida espuma,
infaustas aues de erizada pluma.

(*OPM*, III, 6, fol. 22r.)

La mayoría de las versiones del mito, una vez que Orfeo penetra la barrera entre el universo de los vivos y el de los muertos, se centran en tres detalles: la descripción del alma sollozante de Eurídice, el lugar donde se asienta el trono de Hades, y la intervención de Proserpina evitando que Eurídice regrese a la vida. Por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio aparece una versión cercana del relato de Orfeo y Eurídice, de la cual Jáuregui se sirve para su poema: en ella se narra que el cantor de Tracia desciende al Hades por la región del Ténaro que lo conducirá hasta la laguna Estigia:

Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
Deflevit uates, ne non temtaret et umbras,
Ad Stygia Tenaria est ausus descendere porta;
Perque leves populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
Vmbrarum diminium pulsique ad carmina neruis
Sic ait: ...[77]

(*Met.* X, 11-17.)

[77] Después de que el vate rodopeyo junto a las auras supernas / asaz la lloró, para explorar asimismo las sombras / osó por la ternaria puerta descender a la Estigia; / y entre leves pueblos y fantasmas de sepulcro cubiertos, / fue a Perséfone y al dueño que tiene los reinos no amenos / de las sombras, y, para los cármenes pulsados los nervios / así habló… (PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, intr., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 2008, p. 52.

El bosquejo del camino hacia el reino de Hades, al que Jáuregui dedica las octavas del canto segundo; su estancia en la región umbrosa, cuando logra convencer a Hades de regresarle a Eurídice del reino de las sombras, que se ambienta en el canto tercero, no aparecen tan detallados en algún otro texto que recupere el mito del tracio citaredo en la tradición grecolatina. La inspiración para Jáuregui, pudo venir, además del poema de Ovidio, de los textos de Virgilio, como los momentos en que Eneas experimenta, según el rito órfico del descenso, acompañado por la sibila de Cumas y estando en la frontera de ambos mundos, en la puerta del Inframundo, y el troyano describe que el lugar en el que él y la sibila esperan los consejos del oráculo, es una caverna profunda, que se extiende en un antro dividido en cien puertas, cien bocas, por las cuales se escucha el estruendoso eco de muchas voces, que son las respuestas que la adivina debe interpretar, como se describe en el canto VI de la *Eneida*:

> Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum,
> quo lati ducunt aditus centum, ostia centum,
> unde ruunt totidiem voces, responsa Sibyllae.[78]

Para la ambientación del Inframundo, Jáuregui pudo servirse también de otras descripciones que aparecen en la *Eneida*, por ejemplo en el octavo canto, donde el poeta de Mantua describe que hay un lugar en el Tártaro que conduce a la región de Dite, como se lee en los siguientes versos:

> …hic procul addit
> Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,
> et scelerum poenas; et te Catilina, minacci
> pendentem scopulo furiamque ora trementem,

[78] El flanco inmenso de la roca eubea se abre en un antro / al que llevan cien amplias entradas, cien bocas, / por donde salen otras tantas voces, respuestas de la Sibila. (VIRGILIO, *Eneida*, VI 42-44, intr. y trad. de Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 1986, p.80.)

secretosque pios, his dentem iura Catonem.[79]

(*En*., VIII, vv. 666-670.)

Pero la descripción más detallada del lugar donde ha de llevarse la katábasis órfica se recuerda en la *Geórgica* IV, también de Virgilio; parte del poema se dedica al relato de Orfeo, donde el cabo Ténaro es el lugar de inicio para adentrarse al tremendo mundo donde habitan las sombrías almas, una vez que pasan el lindero de la puerta que conduce a la ciudad de Dite. Cual puede apreciarse, el verso con el que se comienza la descripción del lugar, prácticamente es un calco del verso que citamos con antelación de la *Eneida*:

Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus, Manisque adiit requemque tremendum
nesciaque humanis precibus manusuescere corda.
at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuuenes ante ora parentum,
quos circum limus niger et deformis harundo
Cocyti tardaque palus inamabilis unda
Alliga et nouies Styx interfusa coercet. [80]

(*Georg*., IV, 467-480.)

En el momento en que Jáuregui lleva a cabo la construcción del mundo subterráneo

[79] … Añadió también lejos / de aquí las sedes del Tártaro, las bocas profundas de Dite / y el castigo de los crímenes y a ti, Catilina, colgado / de roca amenazante y temiendo el rostro de las Furias / y a los justos, separados, y a Catón dándoles leyes. (Virgilio, *Eneida*, intr. y trad. Rafael Fontán Barreiro. Alianza, Madrid, 1990, p. 121.)

[80] Incluso penetró en las fauces del Ténaro, boca abismal del reino de Plutón, y en el bosque que el negro espanto plaga de tinieblas; se presentó ante los Manes y su terrible rey, y ante esos corazones que no se dejan ablandar por súplicas humanas. Entonces, conmovidas por su canto, de las profundas moradas del Erebo avanzaban las sombras fugaces y los espectros de los seres privados de luz, tan numerosos como las aves que, a militares, se ocultaban en la fronda, cuando el Véspero o la lluvia de la tormenta los echa de los montes: madres, esposos, cuerpos sin vida de héroes magnánimos, niños y doncellas, jóvenes puestos en piras a la vista de sus padres; hay en torno a ellos un limo negro, el horrible cañaveral del Cocito y la odiosa marisma que en sus aguas estancadas los apresa, y la Estigia, que nueve veces los envuelve y los mantiene cautivos. (VIRGILIO, *Geórgicas*, intr. y trad. de Jaime Velázquez, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 276-277.)

las imágenes de los dos poemas de Virgilio, la *Eneida* y las *Geórgicas*, son fundamentales, sobre todo por la ubicación de la entrada por donde Orfeo debe descender: el Ténaro. Del primero de los textos del mantuano, Jáuregui recupera el sonido lúgubre y lastimoso de las almas, que se escucha con estruendoso eco entre los corredores que se abren ante las cien bocas del corredor que conduce a la ciudad de Dite, efecto que Jauregui describe cuando la voz y la música de Orfeo –contrarios a la sensación relatada por Virgilio– se escuchan en el eco de la región umbrosa, mientras el tracio va descendiendo al buscar el sitio incierto donde se encuentra el centro del abismo. Los versos castellanos de Jáuregui describen: "el blando acento de la voz se intima / en las entrañas del peñasco vivo, / que antes solo admitieron en sus huecos / del Tartareo gemir ásperos ecos" (*OJ*, II, 9, fol. 7v.): efecto recuperado en el *Orfeo* tras la sensación sonora experimentada por Eneas. Siguiendo a Virgilio, Jáuregui retoma la ubicación de la lúgubre entrada al reino de la muerte, donde el poeta la ubica, en sus dos poemas, en el cabo Ténaro, bañado por el mar de la región de Laconia, a lo que Jáuregui apunta:[81]

> En la fragosa Tenaro, que inunda
> el Laconico ponto, en sitio incierto;
> rudo taladro de canal profunda
> rompe el terreno cavernoso i yerto:
> intonsa breña con horror circunda
> el rasgado peñon; i esconde abierto
> concavo tal, que a la Tartarea estança
> Por las entrañas del abismo alcança.
>
> (*OJ*, II, 1, fol, 6r.)

En las versiones de otros relatos míticos, como el que narra el rapto de Proserpina,

[81] Ubicado, según los antiguos en el Cabo de Laconia al Sur del Peloponeso, hoy Matapán. Mencionado en muchos lugares […] *Himno Homérico a Apolo*, 412; TUCÍDIDES, I, 128, 133, HERÓDOTO, I, 23, etc. Se pensaba en la antigüedad que el cabo Ténaro era el pórtico o antesala del Hades. Así, Virgilio, *Georg.* IV, 467 [y *ss*]. Cfr. MIGUEL PERIAGO LORENTE, pie de página núm. 84 en *Argonáuticas órficas*, Gredos, Madrid, 1987, p.84.

la entrada al Inframundo aparece en la región siciliana de Ennia, mientras que en las *Argonauticas órficas* hay un pasaje en el que más que describir el sendero que marca el camino al universo de las almas, Orfeo revela que hay otra entrada en la Árgolide:

> Saliendo por allí llegamos a pie, a toda prisa a un recodo áspero y a una costa sin vientos, donde, brotando en profundos remolinos, fluye el río Aqueronte, de áureas corrientes, a través de un helado paraje, esparciendo su agua semejante a la plata; un sombrío pantano la recibe. Y en las orillas del río, de cerca, se entrechocan con estrépito árboles poderosos a los que el fruto carga día y noche de una manera continua. En su entorno, la baja y rica en pastos Hermionia se sustenta con sus murallas entre avenidas bien trazadas. Viven en ella las especies de hombres más justos para los que una sola nave es suficiente, cuando mueren, y las almas se trasladan al Aqueronte desde la cóncava nave. Cerca tienen ciudades las infranqueables puertas del Hades y el pueblo de los Sueños.[82]

Partiendo de la primera octava del segundo canto del poema de Jáuregui, la travesía del citaredo se detalla en varias estrofas, en las cuales se retrata la ambientación de este lóbrego lugar: desde la inundada cueva de Laconia hasta las riberas del Aqueronte donde Orfeo se encuentra esperando atravesarlo en la barca de Caronte. Además de las imágenes con las que ambienta el Inframundo, Jáuregui echa mano los motivos de las tradiciones clásica y popular, como en el poder de la música y el canto mágico. Más allá de solamente advertir la vocalización y el tañido de las cuerdas del instrumento, Jáuregui adapta, mediante prosopopeyas, sinestesias y el ritmo de cada verso, la cadencia musical: momentos que, no obstante aparecen desde el principio del poema, tienen mayor relevancia en los episodios de la expedición del tracio al reino de los muertos, su éxodo al de los vivos, y cuando derrotado es desmembrado por las bacantes.

Debido al sortilegio provocado por el armónico sonido de las cuerdas de la lira, el citaredo puede horadar el rudo peñasco, y su canto se convierte en la guía de sus pasos y la luz de sus ojos. Entre las imágenes construidas en los versos del *Orfeo*, más allá de la

[82] *Argonáuticas órficas*, vv. 1129-1142.

construcción pictórica del *alter mundus*, se percibe la maestría y dominio que Jáuregui tenía en el arte de la música y en el de la pintura, pues con cada una de sus palabras consiguió matizar todo tipo de visiones: desde el inicio, cuando Orfeo está meditando en el bosques de Tracia, hasta su muerte en la cima del Ródope. El poeta se sirve de una antigua figura retórica, la *ekphrasis*, que según describe Silvia Mattiacci:

> è un procedimento verbale che transformando chi legge o ascolta in spettatore, suscita la visione complessiva di un oggetto o persona, di un luogo, di un avvenimento, dopo averlo composto nei suoi particolari; si tratta, dunque, di una rappresentazione descrittiva e dettagliata, che ha come scopo l'evidenza visiva (*enargeia*) e la capacità di suscitare emozione nel lettore/uditore. Tuttavia la descrizione di opere d'arte […] ne ha costituito, da Omero in poi, un settore privilegiato, una sorta di sotto-categoria, determinando la specializzazione del termine nel senso in cui oggi viene prevalentemente usato di "testo che rievoca un'opera d'arte visiva".[83]

En lo que refiere al motivo más llamativo del mito de Orfeo desde la propuesta de Diódoro de Sicilia, el descenso al Hades está repartido en varios episodios del poema de Jáuregui, organizado en tres de los cinco cantos, en los cuales la música, más allá de ser el motivo motor del mito de Orfeo, se convierte en un tropo retórico entre los versos del poema, como si el poeta español ofreciera, dentro de todo, un homenaje a las disciplinas que Orfeo heredó de sus padres, Apolo y Calíope: la poesía y la música.

3.4. La inspiración de Jáuregui entre arpegios, versos y octavas italianas

El *Orfeo* de Jáuregui apareció en la época en la que en Italia se encontraba en boga el *dramma per musica*:[84] género dramático y musical resultado de los experimentos que realizaron, como se ha visto, compositores y poetas, nobles e intelectuales, integrantes de la

[83] "Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poética dell'*Ekphrasis* nell'epigrama latino", *Prometheus* 39, 2013, pp. 207-226.

[84] LAIA FALCÓN, *La ópera. Voz, emoción y personaje*, Alianza, Madrid, 2014, p. 19*ss*.

así llamada Camerata de' Bardi, en Florencia. entre finales del siglo XVI y principios del XVII. La finalidad de las reuniones de estos diletantes, que compartían sin embargo la cultura clásica, humanista, era encontrar la manera de poner en escena, de nueva cuenta, obras de teatro a la usanza en la que –supuestamente– se representaban las tragedias griegas en la antigüedad: donde el coro y los personajes debían cantar (no solamente recitar) los argumentos, mientras sus voces se acompasaban con las notas insufladas por un aulós, es decir una flauta, o una zampoña, o con las cuerdas tañidas de una cítara. Y precisamente, por el gozo de ver nueva cuenta las puestas en escena, en la Camerata del conde de Bernio comenzó la creación y la musicalización de obras teatrales acompañadas por música, las que se clasificaron siguiendo la etimología griega *melo-drama*, y de ahí que se tenga el concepto *recitar cantando*.

Según se sabe, en la tradición del arte lírico, el primero de los melodramas se estrenó en el año 1600: se trata de la *Dafne* de Jacopo Peri musicalizada por Ottavio Rinuccini; pero el relato mítico que atrajo más la atención de los iniciadores del melodrama o *dramma per musica* es el que narra la historia mitológica de Eurídice y Orfeo: relato del que al menos se tienen cinco versiones distintas entre los años 1600 y 1609, época en la que creemos que Jáuregui se encontraba en alguna de las capitales culturales italianas, donde nuestro poeta pudo ser testigo del nacimiento de esta nueva forma de representar las narraciones de la antigüedad grecolatina.

Entre la información que ofrece José Jordán de Urríes, y la publicación de las obras de Juan de Jáuregui, sabemos que en el año de 1607 el autor del poema dedicado a Orfeo se encontraba en Roma cuidando la impresión de su prolija traducción al castellano del *Aminta* de Torquato Tasso. Podemos inferir entonces que nuestro autor pudo ser testigo del

surgimiento de esta nueva manifestación del *arte del recitar cantando*, y pudo haber sostenido entre sus manos alguno de los libretos melodramáticos que tratan la fábula de Orfeo y Eurídice o inclusive haber sido espectador en la Camerata de alguno de los palacios de los integrantes de esta suerte de Academia.

Una hipótesis, aunque tal vez arriesgada, nos hace pensar que Jáuregui, para la confección de su *Orfeo*, pudo haberse inspirado en alguna de las versiones melodramáticas que surgieron en el principio del siglo XVII, ya fuese el libreto de *L'Euridice* de Ottavio Rinuccini, musicalizado primero por Jacopo Peri (ca. 1600) y después por Giulio Caccini (ca. 1602),[85] o de *Orfeo, favola in musica* de Alessandro Striggio musicalizado por Claudio Monteverdi, del cual existen dos versiones, una de 1607 y otra posterior de 1609.[86] Aunque, si revisamos el catálogo de melodramas órficos, entre el momento en que se registra el surgimiento del arte lírico y la publicación del *Orfeo* de Jáuregui, la cantidad de versiones músico teatrales se extiende hasta 1619, cuando Stefano Landi musicaliza su *libretto* de la tragicommedia pastorale *La morte di Orfeo*.

La inspiración de Jáuregui pudo derivarse no solamente de estos testimonios del *Seicento* dedicados a Orfeo y Eurídice. Es posible pensar que durante su estancia en Italia, nuestro poeta estuvo también en contacto con gran cantidad de versiones literarias de los relatos mitológicos, incluyendo el de Orfeo: desde los testimonios medievales, que seguían circulando en la época, como la *Genealogia deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio (compuesta entre 1360 y 1375), o aquella obra maestra que distintos críticos consideran la

[85] Los melodramas más antiguos que se conservan son los que están dedicados al relato de Eurídice y Orfeo (Cfr. *Le mvsiche di Iacopo Peri sopra L'Euridice del sig. Ottavio Rinvccini*, appresso Giorgio Marescotti, Fiorenza, 1600; *L'Evridice composta in mvsica da Givlio Caccini*, appresso Giorgio Marescotti, Firenze, 1600).

[86] Cfr. mi estudio: ARMANDO CINTRA, "La influencia del melodrama italiano en el *Orfeo* de Jáuregui" en Fernando Ibarra (ed.) *Crítica y literatura de Italia*, UNAM, México, 2018, pp. 157-169.

primera obra teatral en lengua italiana de tema profano: *La fabula di Orfeo* de Angelo Poliziano, escrita en Mantua por encargo del Cardenal Gonzaga en una fecha entre 1479 y 1483.

Además de esto, la inspiración de Jáuregui no quedaría limitada a los primeros testimonios melodramáticos de inicios del siglo XVII, o en la versión renacentista del árcade Poliziano, pues cuatro años antes de que su poema *Orfeo* se publicara, comenzaron a circular impresos los *Idilii* del caballero Giambattista Marino. ¿Acaso podría haber inspirado a Jáuregui para la composición de su poema? La pregunta surge porque el primero de los idilios retrata el relato mítico de Orfeo, y como ocurre con los libretos de Alessandro Striggio, para las *opere in musica* de Monteverdi,

El hecho de que Jáuregui acomodara en octavas su poema mitológico no es casualidad, tampoco que utilizara la estancia heredada en la literatura española por los poetas italianos para acomodar su traducción libre de la *Farsalia*; pues al organizar la traducción de Lucano y el poema mitológico, nuestro autor respetó la estrofa instaurada por Boccaccio y continuada por Poliziano, Ariosto y Tasso, para el tratamiento de los asuntos bélicos y heroicos. Como explica Fernando de Herrera en los comentarios que hizo a los poemas de Garcilasso de la Vega en sus *Anotaciones*:

> Sin duda alguna fue autor de las estanças o rimas otavas Iuan Bocacio (*sic*), i el primero que con aquel nuevo i no usado canto celebrò las guerras, i así dijo en el fin de la *Teseida*[87] […]; después començo Angelo Policiano (*sic*) a vestir estas rimas delas flores latinas, hasta que el Ariosto las hizo merecedoras de su canto, i las puso en perfeción. Estas por esplicarse en ocho versos y comenzar y cerrarse enellos la conclusión i el sentido del argumento propuesto o narración, se llaman del numero dellos *otava* (*sic*) *rima*, i se responden

[87] Justamente en el momento de cerrar el último de los libros de la *Teseida*, Boccaccio le dedica unos versos, indicando que esta manera de cantar las hazañas de Marte no habían sido vistas con antelación; es más añade a esto una metáfora marina indicando que es la primera vez que una nave de tal magnitud (la octava) navegó por primera vez entre los mares: "E perciò che tu primo col tuo legno / seghi queste onde, non solcate mai / davanti a te nessuno altro ingegno…" (véase GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a cura di Aurelio Roncaglia, Laterza, Bari, 1941, p. 365)

> alternadamente desde el primero hasta el sexto verso en las vozes postreras, que se terminan semejantemente [;] i los dos que restan, que perfecionan i acaban el sentido, i por eso se llaman *la llave* en toscano, tienen unas mesmas cadencias, diferentes de las primeras.[88]

Mas el precepto boccacciano no se respetó del todo, pues la octava no siempre se utilizó para tratar sólo los asuntos heroicos: la estancia también llegó a implementarse en poemas que tratan, a lado de los duelos y las batallas, asuntos amorosos, como los poemas que narran la historia de *Orlando* en las creaciones de Matteo Maria Boiardo y Ludovico Ariosto. Y en los momentos en que esta estrofa pasa a formar parte de la poesía española, gracias a Juan Boscán, quien logró perfeccionar su construcción en castellano, según asevera Francisco Cascales, la octava se consideró, desde entonces, una "composición ilustre y grave, propia y apta para la poesía épica; llámase *Estancia* por excelencia; aunque *Estancia* es nombre general: porque propiamente significa una copla extensivamente en el modo que vulgarmente se entiende, como una redondilla, un terceto, una Octava, una copla de canción".[89] concepto que nos permitiría clasificar el *Orfeo* de Jáuregui como un poema de trama amorosa que se decanta del tema heroico. Y como continua Cascales: "los Poemas heroicos, a que sirven las Octavas, unos los dividen en libros, otros en cantos. Usanse en los principios de los libros o cantos ciertos lugares comunes aplicados luego a la acción propria".[90]

Pero más allá de situar el tema del héroe mítico o el tratamiento del tema amoroso en los poemas compuestos en octavas, también es preciso indicar que las dos formas métricas italianas más famosas (los sonetos y las octavas) fueron de las primeras estructuras poéticas que se musicalizaron. Y entre las primeras, entre los siglos XVI y XVII, se

---

[88] FERNANDO DE HERRERA, *Obras de Garcilasso de la Vega*, por Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580, p. 653.
[89] FRANCISCO CASCALES, *Tablas poéticas*, por Antonio de Sancha, Madrid, 1779, pp. 95-96.
[90] *Idem.*

encuentran las *arie da cantar sonetti* o las *arie da cantar in ottava rima*. Claudio Saracini (1586-1630) fue quien musicalizó la primera octava del Capriccio titulado "L'amante rufiano", que forma parte de las *Rime* de Giambattista Marino:

> Strane guise d'amor d'amar fedele
> Incredibile esempio, ultimo ecceso,
> Dopo lungo adorar Donna crudele
> Al fin d'amante suo son fatto messo;
> E com'agnelli il latte, ò pecchia il miele
> Son costretto à portar, non à me stesso:
> Anzi qual fece in lochi oscuri, e bui
> Struggo me stesso per far luce altrui.[91]

Para la composición de su poema, Jáuregui pudo haberse inspirado en distintas fuentes que conservan entre sus páginas el relato mítico de Orfeo: desde las versiones de los autores italianos, como el mismísimo Poliziano, hasta los libretos melodramáticos donde se hallan las didascalias para reproducir la acción dramático musical de los motivos de Orfeo.

La decisión de Jáuregui para acomodar su poema en octavas pudo haberse debido a distintas razones, y tal vez una de ellas fuese continuar con el ejemplo de Luis de Góngora, quien organizó con esta estancia su poema mitológico centrado en el relato del cíclope *Polifemo*; o que nuestro poeta decidiera organizar su *Orfeo* a la manera de los poemas de Boiardo y Ariosto: los cuales retratan en octavas italianas la historia bélica y amorosa del paladín Orlando.

El *Orfeo* de Jáuregui surge en una época de crisis en la corona española, pero también es una época en la que se desborda la creatividad y la innovación en las formas artísticas, tanto en España y en Italia, como en el resto de Europa. Y ya fuese por la música,

[91] GIAMBATTISTA MARINO, *Della lira del Cavalier Marino*, Parte terza, apresso il Ciotti, Venetia, 1629, p. 272*ss*.

por la temática amorosa o del héroe mítico reflejado en Orfeo, es imposible no pensar que las fuentes de inspiración para nuestro autor, al momento de componer su poema, además de los cantos X y XI de las *Metamorfosis* de Ovidio o de los versos virgilianos de la *Geórgica* IV, encontrara también la motivación para plasmar la fábula de este semidiós en el melodrama que hizo debutar a Orfeo en 1607, en Mantua: el *Orfeo, favola in música* de Striggio - Monteverdi.

De la misma manera en que mencionamos estos textos, igualmente podríamos considerar que nuestro autor pudo estar expuesto a alguno de los poemas atribuidos al mismísimo tañedor de la lira, como la versión de las *Argonáuticas órficas*, los *Himnos* o el libro de la *Lítica*, pues en el poema de Jáuregui pueden identificarse distintos detalles, mitemas y características que pueden derivarse del orfismo, los cuales forman parte también de otros testimonios más antiguos a los que Jáuregui no pudo haber tenido acceso, pero coinciden con la temática mitológica de los textos mencionados; nos referimos a la *Teogonía Eudemia*, la *Teogonía de las Rapsodias* o el *Papiro de Derveni*, descubiertos en nuestra época, cuya autoría se atribuye a un misterioso, enigmático mago, argonauta, poeta y sacerdote de la antigüedad clásica: Orfeo.

CAPÍTULO 4

RENOVACIÓN Y AMPLIFICACIÓN DE LA FÁBULA DE EURÍDICE Y ORFEO EN EL POEMA DE JÁUREGUI

Busqué en mi muerte la vida,
y hallé en la vida muerte;
la muerte no me fue vida,
y la vida me fue muerte.
(Fernando de Herrera)[92]

El nombre de Eurídice es uno de los más comunes entre los personajes femeninos que aparecen entre los relatos de la mitología clásica. Haciendo un breve recorrido por algunos de los mitos más conocidos, encontramos, por ejemplo, que la abuela de Héracles se llamaba Eurídice: era hija de Pélope, y de su unión con Electrión nació Alcmena, la madre del héroe más fuerte de la Hélade.[93] El mitólogo Pierre Grimal indica que con el nombre de Eurídice se conoce a la esposa de Acriso, hija de Lacedemón, quien se convertiría en la madre de Perseo y de Dánae; también, como Eurídice se conoce a la esposa del rey Creonte en la historia de *Antígona*;[94] igualmente se nombró de esta manera a la única hija del héroe beocio Climeo y a una de las hijas de Erfilia y Anfiarao. Pero de entre todas ellas, Grimal señala que "la más célebre de las heroínas de este nombre es la dríade, esposa de Orfeo".[95] La identificación de Eurídice como esposa de Orfeo es tardía, así como tardía es su aparición en la tradición y la transmisión del relato mítico del príncipe de Tracia y tañedor

[92] "Romance", *Poesías*, ed. intr. y notas Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 2001, p. 391.

[93] Véase DIÓDORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica* IV, 9, trad. y notas Juan José Torres Esbarranch, Gredos, Madrid, 2004, p. 39.

[94] Cfr. SÓFOCLES, *Antígona*, *Tragedias*, intr. José S. Lasso de la Vega, trad. y notas de Assela Alamillo, Gredos, Madrid, 1981.

[95] PIERRE GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 1979, p. 184 *passim*. *s.v.* EURÍDICE.

de la lira.

Si consultamos las distintas versiones en los textos clásicos que conservan la narración de este relato, en la mayoría se reproduce el mitema o motivo de la katábasis de Orfeo como parte de los rituales religiosos heredados del antiguo Egipto[96] o de los Misterios de Eleusis, y muestran una situación adyacente: la presencia de la esposa de Orfeo. Sin embargo, no se menciona en estos testimonios el tan popular y famoso nombre con el que se la conoce en las versiones posteriores. Posiblemente en la *Biblioteca* de Apolodoro de Atenas (180-119 a. C.) encontremos el único testimonio de un autor griego que haya llegado hasta nosotros, que menciona el nombre de Eurídice, la ninfa auloníade,[97] como la esposa de Orfeo.[98]

La aparición de la ninfa en las obras de los autores de la antigüedad clásica es tardía: no obstante que Apolodoro ya la nombre en el relato, ningún autor griego anterior al siglo II la menciona en alguna versión; pero podemos deducir que este motivo gustó más a los romanos: las obras de Virgilio y Ovidio, principalmente la *Georgica* IV y el poema de las *Metamorfosis*, donde sendos autores dedican algunos versos a Eurídice; éstas se consideran las versiones más populares e importantes, que sirvieron para la transmisión de la fábula órfica durante la Edad Media en las distintas culturas europeas.

Pero la suerte de la mención de Eurídice en las obras de esta dupla de autores latinos no ocurre en todas las versiones que recogen el relato del príncipe de Tracia. Por ejemplo, al confrontar otras fuentes clásicas, inclusive las atribuidas al mismísimo Orfeo como las *Argonáuticas órficas* (*ca*. siglo IV d. C.), se aprecia que el nombre Eurídice ni siquiera

[96] Cfr. DIÓDORO DE SICILIA, *op. cit.*

[97] Procede de la palabra griega αὐλών, valle: Eurídice pertenece a las ninfas que podían encontrarse en los valles y pastos de las montañas (P. GRIMAL, *op. cit., s.v.* NEREIDA).

[98] Véase APOLODORO, *Biblioteca* I, 3,2) intr. de Javier Arce, trad. y notas Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 1985, p. 45.

aparece mencionado como se transmitió desde los textos de Virgilio y Ovidio.

La versión más popular del relato mítico de Orfeo, donde aparece Eurídice, la que permitió la transmisión del relato órfico (como la de otros tantos pertenecientes a la antigüedad grecolatina) a las culturas europeas, se encuentra en las *Metamorfosis*, repartida en una centena de versos entre los libros X y XI. El mejor ejemplo que puede mostrarlo, y posiblemente la primera versión en castellano de la fábula órfica, es aquello que el rey Alfonso X recupera, "traduce", adapta y reproduce entre los folios de su *General Estoria*, donde además de recordar el capítulo del periplo de la nave Argo y la búsqueda del vellocino de oro, también rememora el episodio de la muerte de Eurídice y la katábasis de Orfeo, que así se describe en las palabras dictadas por el monarca castellano a sus amanuenses:

> Deste Orpheo cuenta Ouidio en el deceno libro del segundo libro mayor. que fue de tierra de Cicona. que es tracia. & caso. Et assi cuemo cuenta ell autor: en essas bodas fue himeneo a quien los gentiles llamauan entonces so dios de los casamientos. Mas diz que diz que uino y allegre: nin troxo y ninguna sennal. Daquellas que el solie lleuar a las bodas que en buena ora se fazie. Onde non fueron buennas las bodas daquel philosopho porque dize el autor adelant que un dia que unieran un dia duennas Naiades a quen ellos llamauan sus deessas de las aguas. auer a su mugier de Orfeo. Et ella auia nonbre Euridiçe. & andando a aquella duennas con ella acompannada. & aguardando la por la onrar yuan por un canpo. & yazie entre la yerua una culueura & non la uio ningunna dellas. & acaescio a Euridiçe a pasar poro ella estaua & pusol el pie de sus; & la culueura torno la cabeça & mordió la.& Euridiçe murio dello.[99]

El sabio rey fecha el relato de Orfeo en el tiempo del juez y general Gedeón (*ca*. siglo XII ó X a. C.), personaje bíblico a quien se relaciona con una profecía basada en un vellocino de lana:[100] relato intertextual al motivo motor de la historia de los argonautas, de la cual a

[99] ALFONSO X, *General Estoria*, segunda parte I, ed. de Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten y Víctor R. B Oelschlager, CSIC/ Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1957, p. 320., fol. 90r.

[100] "Gedeón dijo a Dios: «Si verdaderamente vas a salvar por mi mano a Israel, como has dicho, yo voy a tender un vellón sobre la era; si hay rocío solamente sobre el vellón y todo el suelo queda seco, sabré que tú salvarás a Israel por mi mano, como has prometido». Así sucedió, Gedeón se levantó de madrugada,

Orfeo se le atribuye una de las variantes, además de aparecer en otras tantas como uno de los protagonistas más importante: el segundo al mando, después de Jasón.

Juan de Jáuregui, de la misma manera que otros poetas del Siglo de Oro, aprovecha la narración de la fábula de Orfeo y Eurídice y los eventos de las dos muertes de la ninfa, para conseguir enlazar narrativamente el episodio más popular del relato de Orfeo: el descenso hacia el universo de los muertos, motivo que en la época no sólo se retomó en el poema de Jáuregui, sino también en distintas obras de teatro, como *El marido más firme* de Lope de Vega (1630) o el auto sacramental y las loas de *El divino Orfeo* de Pedro Calderón de la Barca (*ca*. 1635), donde el protagonismo de la esposa de Orfeo es fundamental para la acción dramática.

Además de los ejemplos de poetas y dramaturgos españoles, no es posible negar la influencia que un integrante de la academia sevillana, como Jáuregui, pudiera recibir también de textos italianos, donde se recupera el relato mítico del tracio Orfeo. Entre éstos pueden enumerarse *La fabula di Orfeo*[101] de Angelo Poliziano (1480) o los libretos de los melodramas como *Euridice* de Ottavio Rinuccini musicalizado por Jacopo Peri (1600) y por Giuilio Caccini (1602), y el *Orfeo* (1607) de Alessandro Striggio que Claudio Monteverdi convirtió en la primera de las *opere per musica*.

---

estrujó el vellón y exprimió su rocío, una copa llena de agua. Gedeón dijo a Dios: «No te irrites contra mí si me atrevo a hablar de nuevo. Por favor, quisiera hacer por última vez la prueba con el vellón: que quede seco sólo el vellón y que haya rocío por todo el suelo». Y Dios lo hizo así aquella noche. Quedó seco solamente el vellón y por todo el suelo había rocío" (*Jueces* 6: 36-40. *Biblia de Jerusalén*, ed. José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclee de Brower, 1975, p. 271).

[101] Algunos especialistas como ETHAN MORDDEN, ANTONIA TISSONI BENVENUTI, NINO PIRROTTA o GABRIEL MENÉNDEZ TORRELLAS, señalan que esta composición fue uno de los primeros ejemplos músico-teatrales precursores de los *drammi per musica* compuestos en la época barroca (Cfr. *El mágico mundo de la ópera*, trad. Lillian Schmidt, Vergara, Buenos Aires,1985; *L'Orfeo del Poliziano*, Antenore, Padova, 2000; *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, trans. Karen Eales, Cambridge University Press, Cambridge, 2008; *Historia de la ópera*, Akal, Madrid, 2013). Cfr. también la grabación que reproduce el texto musicalizado de ANGELO POLIZIANO, *La favola di Orfeo* (2cd's) (Music by a group of composers at the court of Mantua: SERAFINO DALL'AQUILANO; MARCO CARA; BARTOLOMEO TROMBONCINO e MICHELE PESENTI, Huelgas Emsemble, dir. Paul van Nevel, RCA VICTOR, Berlín, 1982 [gfd]).

En el poema de Jáuregui, los amores de Orfeo y Eurídice se narran desde los primeros versos del poema, y el tema del amor del citaredo tracio por la ninfa auloníade se amplifica hasta el final del último de los cantos, cuando las almas de ambos vuelven a encontrarse en el Inframundo, lugar en el que pasarán la eternidad unidos en su amor.

4.1. Amplificación de la fábula de Eurídice y Orfeo en el poema de Jáuregui

En el canto I del *Orfeo* de Jáuregui, justamente después de las dos primeras octavas, donde el poeta presenta al joven y gallardo Orfeo cantando al compás de las cuerdas de la lira, sentado en medio de la naturaleza, rodeado por las fieras apaciguadas, súbitamente, en medio de este *locus amoenus* pastoril, aparece la ninfa Eurídice. Muy importante es la aparición de la ninfa auloníade, pues gracias a ella el poema jaureguiano logra tener una línea narrativa sentimental y dramática, que inicia una mañana de primavera, con el despertar de los pastores y con las ninfas tejiendo guirnaldas, con el disfrute de la animada naturaleza, de los distintos *loci amœni*; y finaliza una tarde de otoño, durante la vendimia, en orgiástica celebración de las basárides, que en nombre de Dioniso terminan con la vida del músico y sacerdote.

Justo al término de la segunda octava del *Orfeo* de Jáuregui, la magia de la música de la lira y el canto de Orfeo propician el enamoramiento de Eurídice por el músico; y del mismo modo, el hijo de Apolo termina rindiéndose ante la belleza de la ninfa de los valles que baila alegremente, antes del amanecer, entre las flores. Según los versos con los que Jáuregui remata la segunda estancia, las notas musicales semejan áureos venablos de Cupido: hechizan y hacen que Eurídice se enamore de Orfeo; y en lugar de evitar que el héroe se enamore de ella, la magia del amor supera los sortilegios de las acompasadas notas emitidas por la resonancia de la lira y del propio canto del tracio “assi que en vnas armas

poseìa / propia defensa contra ofensa agena, / siendo el sonoro canto (mientras pudo) / del amor flecha y a su flecha escudo". (*OJ*, I, 2)

No obstante que su amor fue puro, no estaba aprobado por los dioses olímpicos. Eurídice fue la única mujer de la que Orfeo se enamoró, pues a todas las demás ninfas y pastorcillas de Tracia que le buscaban, él las rechazó, cuestión que se remonta a un hecho mitológico:

> Cautelar pudo al advertido esposo
> (mas al amor la providencia implica)
> de azares el ocurso temeroso,
> que ya en sus bodas breve llano indica:
> no asiste Iuno; no locuaz i airoso
> el Dios nupcial su ceremonia explica;
> de oscura antorcha, con desorden ciego,
> arde en su mano reluchando el fuego.
>
> Después quando la dulce, prevenida
> ora noturna al tálamo los llama;
> i a ocultos regozijos encendida
> luz grata admiten el amante, y dama;
> de causa procedido no advertida
> subito impulso arrebatò la llama:
> ni el discurrir contra el anuncio fiero
> hallò evasion a desmentir su aguero.
>
> (*OJ*, I, 8-9)

Ocurre que desde el momento en que Orfeo se enamora de Eurídice comete una falta al desafiar a los dioses, porque el *Destino* le tenía reservada una tarea y una labor diferente, y él, con su enamoramiento, se rebeló. Mitológicamente, Orfeo había heredado de su padre mortal Eagro,[102] y de su abuelo Cárope, padre de Eagro, la práctica de los rituales y las alabanzas a los dioses olímpicos, siendo los más importantes aquéllos

[102] En textos como en el que se narra la historia de las *Argonáuticas*, sobre todo la atribuida a Orfeo, en el momento en que Jasón llega buscando a Orfeo, el príncipe de Tesalia le pide ayuda para emprender el periplo desde la Cólquide: "Orfeo, caro hijo de Calíope y Eagro, que reinas en Bistonia de los cicones […] escucha mis palabras con atención cortés y accede a mi súplica de llegar a las profundidades del Ponto inhospitalario y al fortificado Fasis" (*Argonáuticas órficas*, I, § 76-85, trad. intr. y notas de Miguel Periago Lorente, Gredos, Madrid, 1987, p. 86.).

dedicados a Dioniso. Por eso a Orfeo se lo podría relacionar con un sacerdote destinado a los ritos dionisiacos, o inclusive denominarlo como celebrante y participante de las orgiásticas celebraciones y libaciones dedicadas al mítico dios de la vid, del vino, de la fertilidad y de los excesos. A este respecto, podemos recordar las palabras de Diódoro de Sicilia:

> Licurgo atacó a las ménades […] y las mató a todas; Dioniso, habiendo hecho cruzar sus fuerzas, venció a los tracios en una batalla y a Licurgo, hecho prisionero, lo cegó y tras infringirle toda clase de tormentos, lo crucificó. Después de ello, dando gracias a Cárope por su favor, le entregó el reino de los tracios y le enseñó las ceremonias de sus ritos; y el hijo nacido de Cárope, Eagro, heredó el reino y los ritos transmitidos en los misterios [de Eleusis], a los cuales Orfeo, el hijo de Eagro, que los había aprendido de su padre y sobresalía a todos por su naturaleza y educación, les reorganizó muchas de sus ceremonias; por tal motivo, los ritos establecidos por Dioniso han sido llamados órficos. (III, 65, 5-7)[103]

En el poema de Jáuregui, es posible apreciar que salvo los versos que siguen en la tercera octava, el poder de la belleza de Eurídice y sus encantos superaron y rompieron cualquier sortilegio surgido entre los arpegios y las notas que emite el mago y sacerdote mientras que se encuentra sentado en trance en medio de la naturaleza:

> Mas entre las beldades que atropella,
> de inquieta llama causador, i esento,
> fue la ecepcion Euridice mas bella,
> que impuso apremios a su libre intento:
> ama vencido el que imperava: i ella
> juzga felicidad el vencimiento.
> Ai cuantas veces adulò engañosa
> la Desdicha, con mascara dichosa.
>
> En la Ninfa gentil toda belleza
> su imperio ostenta, esplica su tesoro:
> cielos cifra su rostro: su cabeça
> vierte sobre los ommbros pluvias de oro:
> alli el halago i virginal terneza
> gòzo prometen, i originan lloro:
> alli entre flores de vivaz semblante
> aconito mortal gustò el amante.

[103] DIÓDORO DE SICILIA, *op. cit.*, p. 531.

(*OJ*, I, 3-4)

Jáuregui presenta a Eurídice como la más bella y la más gentil de las ninfas del Valle de la Cordillera del Ródope. El poeta la describe coronada por dorados cabellos que se vierten como áurea lluvia sobre sus hombros. En los relatos de la mitología clásica ninguno describe a Eurídice de esta manera.

Muy posiblemente la inspiración de nuestro poeta para señalar este detalle provenga de alguno de los melodramas órficos surgidos durante la primera década del barroco, como el de *Euridice* de Rinuccini, donde el coro que comienza la acción dramática, indica que todas las ninfas, incluyendo a la protagonista de la obra, poseen áureos cabellos. El coro solicita la presencia de todas para comenzar la celebración de las bodas de Eurídice y Orfeo: "Ninfe ch'i bei crin d'oro / Sciogliete liete allo scherzar de' venti, / E voi ch'almo tesoro / Dentro chiudete a bei rubini ardenti".[104]

Jáuregui con tan sólo una frase emite un augurio negativo cambiando la armonía de las imágenes del bosque mitológico lleno de ninfas y pastores, y cambiando la felicidad y el deleite del pacífico *locus amœnus* en angustia y preocupación por los diferentes augurios que van presentándose a partir de la unión amorosa del semidiós con la ninfa de los valles; anuncios de sufrimiento y de tristeza por la suerte que Orfeo correrá en cuanto se atreva a tocar ese "acónito mortal" (*OJ*, I, 4, v. 8) : venenosa, pero hermosa, flor en la que Jáuregui convierte a Eurídice.

Pero el augurio de la venenosa flor pasa desapercibido por otras imágenes que se centran en el enamoramiento de la pareja. Tan sólo con acercarnos a los versos de la quinta octava es posible apreciar que la ninfa es tan inocente como una de las flores con las que

[104] OTTAVIO RINUCCINI, *L'Euridice*, Stamperia di Cosimo Giunti, Fiorenza, 1600, fol. 2r.

ella y las demás pastorcillas y náyades tejen guirnaldas; Jáuregui, sin embargo, convierte a Eurídice en anuncio de la fatalidad, y la imagen de la ninfa, de ser pura y virginal, cambia, y su belleza y su pureza son rasgos que se convierten en afrenta para dos de las diosas que se presentaron ante Paris en el Monte Ida: Afrodita y Atenea, nombradas por el poeta con los nombres latinos, no griegos: Venus y Minerva, incluyendo entre ellas a la diosa romana Vesta y a la propia Luna (Cintia). Y entre ellas, según Jáuregui, Eurídice es la más bella:

> A Euridice, ya Numen de hermosura,
> Cintia i Venus beldades inferiores
> postran: como a la luz del Sol mas pura
> plebeyos astros ceden esplendores,
> o a la rosa, que el murice purpura
> cetro oloroso las silvestres flores.
> Su docil genio, su pureza onesta
> reciben culto de Minerva i Vesta.
> (*OJ*, I, 5)

Entre las novedades que aparecen en el poema de Jáuregui se encuentra la aparición de la figura de la Luna, hermana de la Aurora, que el poeta menciona con el nombre romano de Cintia. Si acaso revisamos el noveno de los *Himnos órficos* podemos apreciar que el sacerdote tracio dirige una petición muy especial a este astro, como una anticipación, e influencia de este pasaje del poema de Jáuregui, donde aparece la luna mencionada junto con Venus, la diosa de la belleza, de la pasión y del amor nupcial. En la versión de este himno, traducido por Josefina Maynadé, se aprecia la comparación de la Luna con Venus, Ceres y hasta con Artemisa:

> Macho y hembra a la vez, con plateados rayos, brillas.
> Tan pronto crece, tan pronto tu órbita declina.
> Madre de las edades, Luna productora de frutos […].
> Ornamento y compañera, preciosa lámpara nocturna,
> las labores de la Naturaleza conducen a su fin predestinado.

Loor a ti, Reina de los astros, sapientísima Artemisa.[105]

La Luna, Selene o Cintia, es una figura protectora para los jóvenes amantes, sobre todo si llega a presentársele una ofrenda con varios perfumes o inciensos olorosos.[106] En la traducción de Miguel Periago de los *Himnos órficos* se lee entre las invocaciones al astro:

> Escucha, regia diosa, generadora de luz […]. Complaciente con la paz y la felicidad de la noche, brillante, otorgadora de alegría, culminadora, gala de la noche, reina de los astros, vestida de largo peplo, de sinuosa carrera, sapientísima doncella. Ven, pues, bienaventurada, benévola, bello astro, refulgente por tu luz, y salva, doncella, a tus jóvenes suplicantes.[107]

Entre los versos del poema de Jáuregui que reorganizan el relato mítico, después de que la luna haga brevemente su aparición y se sienta opacada por Eurídice, la voz poética ofrece la descripción de la hermosura de ambos amantes:

> Emulo varonil, hermoso opuesto
> fue el joven de la Ninfa generosa,
> donde el merito pudo, contrapuesto,
> solicitar la union mas amorosa:
> un pecho i otro, a dominar dispuesto,
> emprendio la vitoria presurosa,
> mas a un tiempo, en amar no precedidos,
> se hallaron vencedores, i vencidos.
>
> (*OJ*, I, 6)

Acontecimientos que Jáuregui matiza entre malos augurios y cierta tensión provocada por las reacciones de los animales que responden a la naturaleza: fuente de comunicación que expresa con sus fenómenos y reacciones la desaprobación de los dioses por esta temeraria unión, que ante las potencias divinas y ante el credo fundado por Orfeo, se puede considerar como la violación de las obligaciones religiosas del héroe que no

[105] *Himnos órficos*, trad. Josefina Maynadé, ed. J. Maynadé y María de Sellares, Diana, México, 1973, p. 40.
[106] Cfr. *Idem*.
[107] *Himnos órficos*, ed. trad. e intr. Miguel Periago Llorente, Gredos, Madrid,1987, p. 175.

cumple con los preceptos de no ceder al amor humano: tarea heredada de su abuelo y su padre mortales.

En la descripción de la celebración nupcial, Jáuregui plasma la emoción de los amantes en sus versos, pero claramente se distingue que la dicha mostrada cambia por el temor que ocasiona el desafío del "ocurso temeroso", encuentro y unión fatídicos, cuestión que evita la presencia de Juno, la diosa de los matrimonios, y hace que la antorcha de Himeneo se encienda con poca intensidad. Sutilmente, Jáuregui utiliza un oxímoron para describir este momento, al señalar la "oscura antorcha", además de una lítote que señala el "desorden ciego":

> Cautelar pudo al advertido esposo
> (mas al amor la providencia implica)
> de azares el ocurso temeroso,
> que ya en sus bodas breve llanto indica:
> no asiste Iuno; no locuaz i airoso
> el Dios nupcial su ceremonia esplica;
> de oscura antorcha, con desorden ciego,
> arde en su mano reluchando el fuego.
>
> (*OJ*, I, 8)

La débil flama intermitente de la ciega antorcha de Himeneo terminará apagándose sorpresivamente, justo en el momento en que ambos amantes acceden al tálamo nupcial, confirmando la desaprobación de esta unión ante las olímpicas potencias, que dejan a los amantes en la oscuridad:

> Despues quando la dulce, prevenida
> ora noturna al talamo los llama;
> i a ocultos regozijos encendida
> luz grata admiten el amante, y dama;
> de causa procedido no advertida
> subito impulso arrebatò la llama:
> ni el discurrir contra el anuncio fiero
> hallò evasion a desmentir su aguero.
>
> (*OJ*, I, 9)

Orfeo como sacerdote de los dioses, como mago, adivinador, arúspice y semidiós, sabe que debe elevar plegarias e himnos a los olímpicos para interceder por su amada; pero ante la sorpresiva tiniebla que mató la luz, él también tiene miedo de lo que pueda ocurrir con ambos por no hacer caso de los augurios que poco a poco fueron manifestándose en la naturaleza: signos que permiten a Orfeo adivinar e interpretar cómo podrá ser el futuro; él sabe que ambos sufrirán, que morirán:

> Suspendido el rigor no espacio largo,
> mayor que los anuncios fue su efecto;
> precipitò el rezelo en llanto amargo
> lei preordinada de fatal decreto.
> a sierpe agreste ya cedico el cargo
> executivo al superior preceto,
> la esposa noble, en trance inopinado,
> fue sangrienta lisonja al fiero hado.
>
> (*OJ*, I, 14)

La voz poética del texto jaureguiano ilustra la tensión y el miedo de los amantes en temor, seguida por la intranquilidad, *serenidad infiel*, que Jáuregui describe:

> Assi temio en su origen la mudança
> el fiel consorcio, que repugna el Cielo:
> serenidad infiel, cuya bonança
> siempre asaltaron ondas de rezelo:
> nunca alli se enterò la confiança:
> nunca total prevalecio el consuelo:
> bien que ignoravan Siglos anteriores
> tan regalado exemplo de amadores.
>
> (*OJ*, I, 10)

Orfeo, entre las penumbras comienza a tañer las cuerdas de su lira, pero la música no logra su cometido, al contrario, hace que Eurídice la desprecie, a pesar de que, entre sus palabras, Orfeo, el cantor, describa la hermosura de la ninfa:

[¡] O quantas vezes èl, si la belleza
de Euridice describe en dulce canto,
pudo en sus ojos la interior tristeza
de incierto origen provocar el llanto!
turba la voz su liberal destreza;
embaraça a la ninfa un tierno espanto,
viendo del son la repugnancia ingrata,
que empieça elogio, i canto se remata.

(*OJ*, I, 11)

La inspiración de Jáuregui para retratar estos momentos pudo venir de una versión más moderna que aquellas que se encuentran en las obras de los autores clásicos. Pensemos en el libreto de Alessandro Striggio *Orfeo*, musicalizado por Monteverdi, donde el coro suplicante y una ninfa invocan la presencia del dios de las nupcias, con el fin de iluminar la unión de los amantes con la luz de su antorcha entre las sombras que se forman durante esta ceremonia:

CORO: Vieni, Imeneo, deh, vieni
e la tua face ardente
sia quasi un sol nascente
ch'apporti a questi amanti i dì sereni.
E lunge omai disgrombre
De gli affanni e del duol gl'orrori e l'ombre.
NINFA: Muse, onor di Parnaso, amor del Cielo,
gentil conforto a sconsolato core,
vostre cetre sonore
squarcino d'ogni nube il fosco velo;
e mentre oggi propizio al nostro Orfeo
invochiam Imeneo,
su ben temprate corde
sia il vostro canto al nostro suon consorte.[108]

Tan sólo en las estancias del poema de Jáuregui se muestra la novedosa variante con que se ilustra el enamoramiento, la boda y la unión de los amantes en el tálamo nupcial: visión que también encontramos en el libreto lírico de Striggio: episodio que no aparece

[108] ALESSANDRO STRIGGIO, CLAUDIO MONTEVERDI, *L'Orfeo favola in musica* (libretto & 2 cd's) dir. René Jacobs, Concerto Vocale, Harmonia Mundi, 2010, p. 100 (En adelante y cuando corresponda *MON* seguido del número de página del libreto).

detallado en los textos mitológicos de la antigüedad grecolatina.

La descripción de la boda de Euridice y Orfeo, por ejemplo, matizada en los versos de Jáuregui, no es la única de las situaciones novedosas en el poema de nuestro autor: también él nos deja ver por vez primera cómo los fatídicos augurios distraen la felicidad de los amantes: convierte la posible dicha en desvelos y preocupaciones, angustias y tristezas veladas por una sensación insegura (*infiel*, como menciona el poeta, etimológicamente) producida por el enamoramiento no aceptado por los dioses ni por el Destino.

Jáuregui expone entre sus versos la degradación del amor al miedo, de la felicidad a la tristeza y de la tranquilidad a la angustia por las distintas amenazas y malos augurios que rodean a los amantes. Los dioses le tienen preparado un castigo al rebelde sacerdote: la muerte de su amada ninfa, ofrenda y sacrificio que podría satisfacer a los olímpicos para que le perdonen su osadía. Pero ocurre todo lo contrario: este hecho y motivo narrativo provocará el desarrollo del pasaje más sorprendente del relato mítico de Orfeo: el descenso del semidios, mago y sacerdote hacia el universo gobernado por Hades, lugar en el que provocará una nueva falta, una nueva *hybris*: intentar regresar a la vida a un muerto, que en este caso se trata de su amada Esposa, Eurídice: el único personaje de la mitología del que se narra lo imposible: morir en dos ocasiones.

4.2. Las muertes de Eurídice

En el relato mítico del tracio Orfeo, entre los motivos que tienen que ver con Eurídice, los motivos de sus muertes podrían considerarse secundarios en importancia, después del episodio del descenso al Inframundo por Orfeo. La esposa del rodopeyo músico tracio muere dos veces, según la versión más popular del relato: la primera vez por la mordedura

de una serpiente; después Eurídice muere de nueva cuenta cuando está saliendo del universo de los muertos hacia la vida, y el citaredo voltea la cabeza para mirarla, violando el dictado de Proserpina y los jueces del Inframundo.

La vuelta de la cabeza de Orfeo para mirar atrás a Eurídice porque no la oye y teme se haya perdido, es un motivo que está catalogado en el *Motif Index* de Stith Thompson con la clasificación C.331.2 *Travelers to other world must not look back*,[109] que a su vez se remite al F.81.1, referente a la propia katábasis de Orfeo, y a la potestad que tiene el tracio de atravesar las dimensiones entre el mundo de los vivos y el universo de los muertos: "*Orpheus*. Journey to land of dead to bring back person from the dead".[110]

Las muertes de Eurídice se convirtieron en un motivo recurrente, que permitió la transmisión del relato. En la mayoría de las versiones del Renacimiento y el Barroco, la figura de Eurídice va acompañada de la de Orfeo, pues su muerte se convirtió en elemento catalizador para el descenso al Hades. Pero también fue motivo central en las versiones de la antigüedad.

En las *Metamorfosis*, cuando Ovidio retoma el relato de Orfeo, expone una versión muy similar a la que Virgilio plasma en la *Geórgica* IV. Sendas versiones son muy similares intertextualmente, y en ambas la muerte de Eurídice se produce por la mordedura de venenoso áspid. Ovidio, por ejemplo, resuelve la muerte de la ninfa velozmente en tan sólo tres versos:

> Exitus auspicio grauior; nam nupta per herbas
> Dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
> Occidit in talum serpentis dente receptor.

---

[109] STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, vol. I, p. 514, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, p. 514.

[110] *Ibid.*, vol. III, p. 15.

(*Met.*, X, vv. 8-10)[111]

Y mientras que en el texto de Ovidio, la muerte de la ninfa ocurre de repente, con un crótalo mimetizado entre las hierbas, en la *Geórgica* IV, de Virgilio, Eurídice fallece también por la mordedura de un ofidio escondido entre las hierbas, pero en su carrera por escapar de Aristeo, el apicultor que la persigue. Versos más adelante, aparece el rescate de la ninfa en la región subterránea del Tártaro, descripción en la que se aprecia el poder de Orfeo con la música y el canto. El citaredo, suplicante, convence a los jueces del averno y al propio Hades, que acceden a regresarle a Eurídice, con la condición de no voltearse atrás para mirarla hasta dejar el sendero que los conduce al mundo de los vivos. Estos versos permiten recordar los ritos mortuorios, que Orfeo aprendió en el antiguo Egipto, como en su momento lo señala Diódoro de Sicilia.

Dejando por un momento la obra ovidiana, en la versión que narra el viaje de la Argo a Yolcos, las *Argonáuticas* atribuidas a Orfeo, el lector se entera que el segundo al mando del pentecontero había amado a una mujer, por la cual, cuando ella murió, él descendió al Tártaro, mas nunca la llama por su nombre. Según la cronología de este poema, respecto del orden de los motivos y de la acción narrativa, el evento del descenso e intento de rescate de la amada es anterior al periplo de la Argo, razón por la cual, cuando Jasón encuentra a Orfeo, éste se halla en medio de la marchita selva de Tracia; episodio que interrumpe la secuencia del relato como se conoce, y debido a la aparición del esónida, el hijo de Calíope no perece, en ese momento, por las ménades, sino que se embarca en la

[111] "El resultado fue más penoso que el augurio. Pues, mientras correteaba por entre la hierba acompañada por una muchedumbre de náyades, la recién casada muere tras haber recibido en su talón el mordisco de una serpiente" (PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Cátedra, Madrid, 2019, p. 552. El texto latino lo obtuvimos de la edición de OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 2008, p. 52. En adelante *MBN* seguido del libro expresado en números romanos y en arábigos los versos).

Argo junto con la tripulación del pentecontero. La katábasis de Orfeo hacia el universo de los muertos no podría entenderse narrativamente en las versiones más populares sin los episodios de la *primera muerte* de Eurídice.

4.2.1. Aristeo, el "garçón lascivo", y la primera muerte de Eurídice

La primera de las muertes de Eurídice se convierte en el detonador que dará paso al descenso al Hades por parte de Orfeo: momento cumbre del relato mítico. En el momento de revisar una de las versiones clásicas más populares, donde se concentran estos motivos, como la *Geórgica* IV de Virgilio, podemos darnos cuenta el acontecimiento que da pie a la katábasis de Orfeo hacia el Inframundo lo provoca el apicultor y argonauta Aristeo, quien es el responsable de la muerte de Eurídice.

En el momento de abrir el poema virgiliano dedicado a la vida agreste es posible apreciar que la fábula de Orfeo y Eurídice se desprende del diálogo que Aristeo mantiene con el dios y adivino Proteo. Aristeo está preocupado, pues todas las colmenas que tenía a su cuidado han muerto, y después de acercarse a Cirene, su madre, ella lo manda a buscar al dios intérprete del oráculo, Proteo. Para lograr que este dios y adivino le diga lo que necesita saber, Aristeo debe atraparlo y encadenarlo sin que pierda su forma humana, pues Proteo adquiere, a voluntad, la forma de los elementos, como un caudaloso río, una pira de fuego o se transforma en alguna bestia; de ahí que el consejo de Cirene a su hijo sea inmovilizarlo y encadenarlo:

> Hic tibi, nate, prius unclis capiendus, ut omnem
> Expediat morbi causam euentusque secundet.
> Nam sine ui non ulla dabit præcepta, neque illum
> Orando flectes; uim duram et uincula capto
> Tende doli circum haec demum frangentur inanes.

(*Geo*. IV, 396-400)[112]

Aristeo logra el cometido y atrapa a Proteo. El adivino, que sabe del pasado, conoce el presente, y visualiza lo que ocurrirá en el futuro, comienza a explicarle al preocupado apicultor que aquello que ha pasado con sus colmenas no es más que la furia de un agraviado dios en contra de él; y entre las palabras de Proteo se explica cómo ocurrió la primera de las muertes de Eurídice:

> Non te nullius exercent numis iræ;
> magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus
> haudquaquam ob miritum pœnas, ni fata resistant,
> suscitat, et rapta grauiter pro coniuge sæuit.
> illa quidem, dum te fugeret per flumina præceps,
> immanem ante pedes hydrum moritura puella
> seruantem ripas alta non uidit in herba.
> (*Geo*. IV, 453-459)[113]

Fijándonos en la segunda versión latina más popular, conservada en la más emblemática de las composiciones de Ovidio, las *Metamorfosis*, obra que en la Edad Media se consideró como el *libro mayor*,[114] en los primeros versos del libro X, la muerte de Eurídice se resuelve en tan sólo tres versos. A diferencia de la versión virgiliana, Ovidio no involucra al apicultor Aristeo. En comparación con Virgilio, los acontecimientos del relato mítico de Orfeo son más veloces en su narración, aunque el resultado es el mismo: Eurídice

[112] "Lo primero que has de hacer, hijo mío, es capturarlo y cargarlo de cadenas para que te explique las causas de la enfermedad y te ofrezca una solución feliz; pues, si no es a la fuerza, no te dará consejo alguno ni podrás doblegarlo con súplicas. Emplea sin remilgos la violencia y, cuando lo hayas reducido, apriétale las cadenas: sólo frente a ese proceder se estrellarán y resultarán inútiles sus tretas" (VIRGILIO, *Geórgicas*, ed. y trad. Jaime Velázquez, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 270-271).

[113] "La cólera de algún dios es la que te persigue; estás expiando una grave culpa: Orfeo, digno de compasión por su desgracia inmerecida, suscita contra ti este castigo, a no ser que los hados se opongan, y ejerce cruel venganza por la pérdida de su esposa. Y es que esta joven, mientras precipitadamente huía de ti por la orilla de un río, no supo ver (la muerte le aguardaba) a sus pies, entre la hierba crecida, una monstruosa serpiente de agua, custodia de aquellas riberas (*Ibidem*, pp.274-275).

[114] Cfr. CHARLES HOMER HASKINS, *El renacimiento del siglo XII*, trad. Claudia Casanova, Ático de libros, Barcelona, 2013.

muere por la mordedura de un venenoso áspid. Misma situación acontece en los melodramas, por ejemplo en *L'Euridice* de Rinuccini-Peri se lee en voz de Dafne que Euridice:

> Mouea danzando il piè sul verde prato,
> quando ria sorte acerba
> angue crudo, e spietato,
> che celato giacea tra fiori, e l'erba
> punsele il piè con sì maligno dente,
> ch'impallidi repente
> come raggio di Sol che nube adombri…[115]

Jáuregui, inclinándose más por la versión del poema de Virgilio, relata entre sus versos que la muerte de Eurídice fue causada por la pasión que la ninfa despertó en el ánimo de Aristeo:

> Bastardo incendio de garzon lascivo,
> mientras vagava en placida floresta,
> quiso opugnar sacrílego el esquivo
> justo desden de Euridice modesta:
> al curso la defensa fugitivo
> ella encomienda, temerosa, i presta,
> i agravios juzga del ausente Orfeo,
> que el pie no se adelante a su deseo.
>
> (*OJ*, I, 15)

El argonauta y apicultor persigue a Eurídice por entre las frondas del bosque de Tracia. Éste es un momento muy significativo, porque mientras que ella escapa, en algún momento voltea la cabeza tras de sí, para ver por dónde viene el lascivo amante que la persigue, motivo que después –a cargo de Orfeo– será la perdición de la ninfa en la región umbrosa.

Si nos fijamos en la octava 16 del primer canto, donde inicia el poema jaureguiano, en la cual se ilustra este momento, el verso que reza "lexos precede el ofensor distante"

[115] O. RINUCCINI, *op. cit.*, fol. 5r.

permite comprender que la ninfa ha volteado su cabeza para ver, la persecución del lascivo amante que corre detrás de ella:

> En sus huellas reincide el torpe amante
> dado a insano deleite en precipicio,
> si bien le agrava, tímido, inconstante,
> la misma yà ponderacion del vicio:
> lexos precede al ofensor distante
> la ninfa, huyendo aun su remoto indicio,
> fuera intervalo a asegurarla escaso,
> el que divide al Indo del Ocaso.
>
> (*OJ*, I, 16)

Pero antes de adjudicar la inspiración de este momento a los autores clásicos Ovidio, Virgilio o alguno otro que influyeran en el genio de Jáuregui, no podemos negar que tal vez, aunque sólo tal vez, nuestro autor, además de los testimonios de la antigüedad grecolatina, haya tenido para su poema mitológico el influjo de algunos textos italianos. Si tan sólo revisamos el primero de los idilios de Giovan Battista Marino, podemos apreciar que el autor italiano, aunque no mencione el nombre de Aristeo ni tampoco lo refiera como garzón lascivo, tiene para este personaje un símil: "il Giovinetto audace", audaz joven que desafía su suerte al intentar seducir a la esposa del poderoso Orfeo:

> Donde poco temer quasi potea
> L'ingorda man del Giovinetto audace
> Quando (ò caso infelice)
> Solleuando del capo
> Le languinose creste, innanellando
> In squallid'orbi il flessuoso corpo,
> E con la coda aguzza
> Sferzando l'herbe, in contra lei si mosse
> Per mille obliqui strisci aspe pungente.[116]

[116] Según se sabe, la primera edición de los idilios fabulosos y pastoriles de Marino se publicaron por primera ocasión en París en 1620. Por cuestiones de mayor limpieza en la marca de impresión nosotros estamos utilizando la edición impresa en Venecia (GIOVAN BATTISTA MARINO, *Orfeo, La Sampogna del cavalier Marino*, presso Gio. Pietro Brigonci, Venetia, 1664, p. 3).

Versos más adelante, y dejando de lado al personaje incidental, heredado de la *Geórgica* virgiliana, Marino profundiza en los detalles sobre el monstruo mimetizado entre la hierba, mismo que ha de asestar la fatal mordedura sobre el pie de Eurídice, inyectando un amargo veneno. El autor italiano amplifica durante varios versos la descripción del áspid:

> Verdegiauan tra'l negro
> Sì come Iride suol, di più colori
> Variate le terga.
> Ardean di foco, e sangue
> Le fiere luci horribilmente infette:
> Da la boca spumante
> Vscia vischio, e veleno, onde facea
> Ne' suoi liuidi tratti intorno intorno
> D'atra nebbia, e mortal fumar la via.
> Et ecco, poiche in arco
> Rincontrole la schiena, ecco che quasi
> Animata saetta, anzi terrestre
> Fulmine senza scoppio,
> Auentò sè medesmo, e da la lingua,
> Morbo scoccando, e morte,
> Nel bianco piede ignudo
> De la fanciulla fuggitiua, e scalza
> Con tenace puntura il dente impresse,
> e vomitò sù la ferita il fiele.[117]

Jáuregui ilustra este pasaje resolviendo en dos octavas la tirada de versos que hallamos en el *Idillio* de Marino. En la versión castellana creada por nuestro autor, la persecución de Aristeo hacia la ninfa prosigue hasta el momento de encontrarse ella con el reptil venenoso:

> En quando el miedo casto, diligente,
> a anteceder el viento la dedìca
> en circulos de livida Serpiente,
> que el prado oculta, el pie veloz implica

[117] En el texto original, el sustantivo *fiele* aparece con acento agudo, "fielé", cuestión que no permite tener que el verso tenga el ritmo requerido en el endecasílabo. Lo corregimos con el fin de tener una lectura más fácil de este momento (*Idem*).

hiere improviso el venenoso diente
la ebúrnea tez, i su candor rubrìca;
letal contagio penetrò en la herida
hasta el intimo centro de la vida.

(*OJ*, I, 17)

En esta estancia Jáuregui retrata la primera muerte de la Ninfa; en la siguiente, se anuncia la eficacia del mortal veneno, y el poeta hace que el citaredo levante una plegaria a Hércules (Alcides) y a Titán (Apolo), héroe y dios que, en su momento, vencieron monstruos con las características de la serpiente que mató a Eurídice: el primero a la Hidra de múltiples cabezas y el segundo a la serpiente pitón:

Mortal en breve el eficaz veneno
a inmortal sueño a Euridice traslada:
florido ornato finge al campo ameno
la sangre, entre la yerba matizada:
vierte infeccion al esplendor sereno
la Sierpe, de triunfo asegurada.
ò Alcides! ò titan! flechas i harpones
aqui expended, no en Hidras, i pitones.

(*OJ*, I, 18)

Y las súplicas del sacerdote de los dioses no se detiene tan sólo en esta invocación a Hércules y a Apolo, también ruega al tonante[118] padre de los dioses, Zeus, que intervenga para castigar al "garzon torpe", Aristeo; y de paso, se recuerda el episodio de los titanes, Encélado, Mimantes y Tifeo, que tienen forma de serpiente, los cuales fueron derrotados y sepultados por el propio regente del olimpo, cuando se rebelaron en contra de los dioses: [119]

Vengad (*ò vos*) la adultera osadía

[118] "[voz] que aplican los poetas a Júpiter, que dispara, ó arroja rayos" (*Autoridades* t. VI, s.*v.* TONANTE).

[119] Cfr. APOLODORO, *Biblioteca*, I, 6,1 *ss*. También Cfr. Ovidio, *Metamorfosis* I, 151-162.

del garzon[120] torpe, con igual trofeo,
agresor demas impia alebosia
que Encèlado, Mimantes, i Tifeo:
Cielos mas puros este presumia
violentar inflamado, qual Briareo:
obra es digna (ò Tontante) a tu decoro
que en Etna le sepultes, o Peloro.

(*OJ*, I, 19)

Según la secuencia narrativa que encontramos en las diversas versiones, misma que Jáuregui respeta en su poema, después de la muerte de la ninfa, Orfeo entrará y saldrá por última ocasión al universo donde Hades gobierna junto con Proserpina, el Inframundo: lugar del que Euridice no logra salir. Es preciso recordar que Aristeo, el apicultor y argonauta, no aparece en las versiones anteriores ni en el relato mítico más antiguo, sino que es un recurso utilizado por Virgilio en su cuarta Geórgica, que permitirá el desarrollo del motivo del descenso al reino de Hades, con el fin de que Orfeo, mediante la magia del canto y el poder de la música, rescate el alma de Eurídice.

4.2.2. La segunda muerte de Eurídice

Se neghi che ’l mio ben là torni meco,
concedi almen, ch’io quì rimanga seco,
che ’l mondo cieco, hauendo vn sì bel viso,
fia Paradiso.

(Giovan Battista Marino)[121]

Se debe al poeta romano Ovidio, y a la versión del relato mítico de Eurídice y Orfeo que recupera en las *Metamorfosis*, la definición del motivo de la segunda muerte de la ninfa auloníade, cuando en la narración destacan los versos del fatídico momento:

[120] Sólo como un dato curioso. En aquel tiempo Góngora, en sus *Soledades* fue el que introdujo el término *joven* que no existía en la lengua castellana, razón por la que Jáuregui y demás poetas utilizan el galicismo, y en aquel entonces hispanismo, *garçón*.

[121] G.B. MARINO, *op. cit.*, p. 12.

Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
Supremumque «uale», quod iam uix auribus ille
Accipet, dixit reuolutaque rursus eodem est.
Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus…
(*MBN*, X, 60-64)[122]

Si la primera muerte la había causado la mordedura de una serpiente (ya sea por un *accidente* o por la persecución de Aristeo), la segunda de las muertes la provocó el mismísimo Orfeo después de convencer a los jueces del Inframundo para que le permitieran conducir el alma de su esposa de nueva cuenta al mundo de los vivos.

La magia de la música y los sortilegios del canto emanado por voz del príncipe de Tracia, una vez que hubo logrado hacerse camino por entre los senderos, grietas y cavernas, según relatan las versiones más populares, consiguió que Hades y las moiras, previa intercesión de Proserpina, y de jueces como Radamanto, liberaran el alma de Eurídice y otorgaran la potestad para que Orfeo la condujera de nueva cuenta hacia la vida. Solamente había una atenuante que el sacerdote de los Montes Ródope debía de respetar. Según la versión de Ovidio:

… umbras erat illa recentes
Inter et incessit passu de uulnere tardo.
Hanc simul et legem Rodopeius accipit Orpheus,
Ne flectat retro sua lumina, donec Auernas
Exierit ualles; aut irrita dona futura
(*MBN*, X, 48-52).[123]

[122] "Y ya, al morir por segunda vez, no emitió ninguna queja acerca de su esposo (¿pues de qué se quejaría a no ser de que era amada?) y dijo el último «adiós» que aquél apenas recibió en sus oídos y fue a parar de nuevo al mismo sitio. Se quedó rígido Orfeo por la segunda muerte de su esposa…" (trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Cátedra, Madrid, 2019, pp. 555-556).

[123] "Estaba ella entre las sombras recientes y avanzó con un paso lento a causa de la herida. El rodopeo Orfeo acogió a ésta a la vez que la condición de no llevar atrás sus ojos hasta salir de los valles del Averno; o habría de quedar sin valor el don" (*Ibidem*, p. 555).

En la versión del relato órfico que se relata en la cuarta de las *Geógicas* de Virgilio, se aprecia que Proserpina es quien condiciona cómo habrá de llevarse a cabo el éxodo de Eurídice de la región umbrosa:

> iamque pedem referens casus euaserat omnis,
> redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
> pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem).
> (*Geo*. IV, 485-487)[124]

El temor por haberla perdido, además de las diferentes emociones experimentadas por el amante tracio, al desafiar toda ley divina, provocó que Orfeo se olvidara de la condición propuesta por la hija de Ceres, haciendo que la aventura de Orfeo por las regiones del Averno fracasara, según prosigue en la versión de Virgilio:

> cum subita incautum dementia cepit amantem,
> ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
> restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
> immemor heu! uictusque animi respexit, ibi omnis
> effusus labor atque immitis rupta tyranni
> foedera, terque fragor stagnis auditus Auernis.
> illa 'quis et me' inquit 'miseram e te perdidit, Orpheus,
> quis tantus furor? En iterum crudelia retro
> fata uocant, conditque natantia lumina somnus
> iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
> inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas
> dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
> commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
> prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
> dicere praeterea uidit…
> (*Geo*. IV, 488-502)[125]

---

[124] "Y ya, volviendo sobre sus pasos, había escapado Orfeo a todos los peligros, y Eurídice, que le había sido devuelta, llegaba a la región de la luz caminando tras el (pues tal era la condición impuesta por Proserpina)" (VIRGILIO, *Geórgicas*, ed. bilingüe, ed. y trad. Jaime Velázquez, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 276-279).

[125] "cuando un súbito acceso de locura se apoderó del imprudente enamorado, locura ciertamente perdonable, si los Manes supieran perdonar: se detuvo y, ya al borde mismo de la luz, sin acordarse, ¡ay!, y sin poderse contener, volvió los ojos a su querida Eurídice. En ese momento se echaron a perder todos sus esfuerzos y quedaron rotos los pactos con el cruel tirano; por las lagunas del Averno se dejó oír por tres veces un rumor sordo. Ella inquirió: ¿Qué locura, Orfeo, qué locura tan grande me ha perdido, desgraciada de mí, y te ha perdido a ti! He aquí que por segunda vez los hados crueles me hacen volver atrás y el sueño cierra mis ojos anegados en llanto. Y ahora ¡adiós! Se me lleva la profunda tiniebla que me envuelve mientras tiendo

En el melodrama de Alessandro Striggio ocurre lo mismo: una vez que Orfeo alcanza las heladas profundidades del Hades, Proserpina ruega a su raptor por los amantes; pero la dura ley que habrá de cumplir Orfeo la dicta el regente del Inframundo:

> PLUTONE: non mai volga ver lei gli avidi lumi,
> ché di perdita eterna
> gli fia certa cagion un solo sguardo:
> io così stabilisco. Or nel mio regno
> fate, o ministri, il mio voler palese,
> sì che l'intenda Orfeo
> e l'intenda Euridice
> né di cangiarlo altrui sperar più lice.[126]

Y el fatal destino de la ninfa a manos de Orfeo se ve sólo en las didascalias del melodrama: "Qui si volta Orfeo, e canta al suono del organo di legno"[127] cuando se distrae por los clamores que se escuchan detrás del telón, sirviendo como escenografía de los escarpados riscos por donde el tracio debe hacerse camino para encontrar la salida del subterráneo reino. Sabemos lo que ha sucedido cuando un espíritu se presenta vociferando: "Rott'hai la legge, e se' di grazia indegno".[128]

Estos momentos vistos en varias de las versiones más populares se ven también en el poema de Jáuregui, precisamente en el canto III, en el que el poeta dedica cada uno de los versos del inicio al rescate de la ninfa hasta incumplir con la condición dictada por Proserpina. El tercer canto es una de las partes mejor logradas poéticamente hablando. En

---

hacia ti, ¡ay!, sin ser ya tuya, mis manos impotentes" tal dijo, y de repente, como el humo que en el aire impalpable se disipa, desvanecióse en dirección opuesta; y ella no pudo verle más, por muchos que aquel en vano trataba de aprehender las sombras y decirle mil cosas a su amada…" (VIRGILIO, *Geórgicas*, pp. 276-279).

[126] A. STRIGGIO, C. MONTEVERDI, *L'Orfeo* atto IV, p. 136.

[127] *Ibidem*, p. 142.

[128] *Idem*.

comparación con el primero, la narrativa conseguida en el episodio correspondiente a la segunda muerte de la ninfa, fluye con mayor facilidad, consiguiendo encadenar las octavas, haciéndolas depender entre sí. En lo que se refiere a la composición de las estancias, el poeta sigue combinando los tropos retóricos, y continúa la composición de las octavas centrándose en las distintas variedades del hipérbaton y la lítote; y en ocasiones, pueden encontrarse algunos versos donde está presente el acusativo griego:

> Preceto fue Imperial, impuesto en vano
> (pension ligera) al sucessor de Febo
> no a mirar buelva con error liviano
> la vista a su consorte, ni al Erèbo.
> hasta que asciendan al abierto llano
> a cuyas luzes con aplauso nuevo
> gozen halagos que jamas permite
> la severa region, reino de Dite.
>
> Seguido pues de la inocente bella
> el prodigioso vencedor, en tanto
> yà retrocede la triunfante huella,
> i espanto crece al reino del espanto.
> festivo elogio, en vez de la querella,
> consagra al Dios reconocido el canto,
> en himnos dedicando al beneficio
> la gratitud sonoro sacrificio.
>
> […]
>
> Cauto replica el lóbrego camino,
> i el pie usurpa a las inferas prisiones,
> donde ministra el cantico divino
> de nuevo regaladas suspensiones.
> yà reduze distancias, i vezino
> se mira de las celicas regiones;
> cuando el dolor, por accidente fiero,
> logrò en su pecho el golpe más severo.
>
> El musico infeliz reconocia
> estremos yà de la superna entrada;
> i si el efeto nò, la fantasia
> gozava el fin de la triunfal jornada;
> rindiose a rezelar si le seguia
> su prenda del abismo revocada,
> o si en los riscos de la sima acaso

oblicua senda la retarda el passo.
(*OJ*, III, 28,29-31,32)

En los momentos en que Orfeo pierde por segunda vez a Eurídice, se describe la tristeza, el miedo y la sorpresa experimentadas por el citaredo ante la manera en la que las furias regresan a su amada al centro del Inframundo; intranquilidad que se representa en la disfonía del canto y en la dificultad para hacer que la lira suene de manera armónica:

Al tremendo espectaculo insolente
la sangre inquieta por las fibras huye;
en vez de vida el animo doliente
elado pasmo al pecho sustituye:
tanto abunda al sentir, que ya no siente;
de lo templado lo eficaz se arguye;
con faz serena es índice la calma
de la borrasca que çoçobra el alma.

Por seguir, i aclamar su fugitiva,
el pie intenta mover, i lengua muda,
en el terreno aquèl temblando estriva,
èsta su voz a la garganta anuda:
al sobresalto al fin la primitiva
fuerça quebranta; i de su muerte en duda,
tras las nieblas fugazes, i velozes
passos dilata intrepidos, i vozes.

Del gran dolor a la inclemencia fiera
se entrega; i provocando en si la ìra,
aun el tormento aseverar quisiera
quando actor de su perdida se mira.
revuelve de Aqueronte a la ribera,
i rudos forma acentos a la lira,
no obedeciendo en el turbado llanto
la cuerda al plectro, ni la voz al canto.
(*OJ*, III, 37-39)

Entre las novedades que aparecen en el poema jaureguiano hay la mención de Radamante, un juez y ministro cuyos preceptos mantienen en orden las leyes del Averno, como aparece descrito en tan sólo cuatro versos: “No lexos vè de Radamanto el trono, /

regio ministro, que legal escribe / con fiel decreto la exclusion, o abono / de las almas que el Bàratro percibe" (*OJ*, III, 8).

Estrofas más adelante, y adaptando en castellano un verso como el hexámetro inicial de la *Ilíada* (μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος)[129] o el íncipit de la Odisea, (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ),[130] donde la invocación se solicita la invocación a una diosa o a una musa para que el rapsoda pueda cantar aquello que ocurrió. Por eso, así como en los más grandes poemas de la épica clásica, la voz poética jaureguiana solicita que se cuente cómo fue el coloquio entre el músico y el supremo dios del Inframundo:

> Dime lo que llorò cantando Orfeo,
> i los efectos de su ruego (ò Musa)
> quando su voz, seguida del recreo,
> fue en el palacio concavo difusa,
> i dulce consiguió mayor trofeo,
> que acerbo el duro rostro de Medusa,
> pues suspensión en piedra convertida
> dà a las Deidades, i a las piedras vida.
>
> (*OJ*, III, 16)

Ante el ruego de esta voz, se reproducen las palabras que dirigió el tracio al sumo gobernante:

> Numen, de el Orbe i sus abismos (dize)
> que gozas con glorioso magisterio,
> por feliz suerte, i merito felize,
> igual con Iove el dividido Imperio;
> yo el más de los humanos infelize
> deciendo a ti del Artico hemisferio:
> si estoy vivo no se: se que la Suerte
> traxo mi vida al reino de la muerte.

[129] HOMERO, *Ilíada* (1,1), prólogo y traducción de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1997, p. 1.
[130] HOMERO, *Odisea* (1,1), prólogo y versión rítmica de Pedro C. Tapia Zúñiga, UNAM, México, 2014, p. 1.

[…]

Solo cobrar mi espiritu procuro
en Euridicie bella vinculado,
en quien la muerte el esplendor mas puro
robò, antepuesta a la intencion del hado.
quexas de amante (no diamante duro)
visten mi pecho, a la conquista armado:
el ruego umilde, el suplice lamento
por mis pertechos belicos presento.

(*OJ*, III, 11 y 13)

Entre ruegos, descripciones, y comparaciones con las narraciones de otros relatos míticos, y mencionando la suerte de otras figuras mitológicas, llega el momento en que el canto y la música de Orfeo conmueven el corazón de Proserpina, la hija de Zeus, cuyo relato se asemeja en cierto sentido al de Eurídice, pues mientras que a la esposa de Orfeo la muerte la arrebató de la tierra y de su marido, Proserpina fue raptada por Hades:

Con semblante Prosèrpina lloroso
desde el primer acento el canto oìa,
sobrando al pecho femenil, piadoso
el vigor de la acorde melodia;
a contrastar su inexorable esposo
la intercessora voz apercibia,
mas no intercede, que en su faz propicia
yà la piedad que procurava indicia.

(*OJ*, III, 24)

Ante la conocida aceptación de los jueces y el soberano del Inframundo, aparece en el poema de Jáuregui el precepto, dictado en esta versión no por Proserpina, sino por Hades, que Orfeo no respeta:

Preceto fue imperial, impuesto en vano
(pensión ligera) al sucessor de Febo
no a mirar buelva con error liviano
la vista a su consorte, ni al Erèbo,
hasta que asciendan al abierto llano
a cuyas luzes con aplauso nuevo

gozen halagos que jamas permite
la severa región, reino de Dite.

[…]

El musico infeliz reconocía
estremos yà de la superna entrada;
i si el efeto nò, la fantasia
gozava el fin de la triunfal jornada;
rindiose a rezelar si le seguía
su prenda del abismo revocada,
o si en los riscos de la sima acaso
obliqua senda la retarda el passo.

Turbò el rezelo acciones al sentido,
cegò prudencias al discurso inquieto,
tal que traduxo la memoria olvido
que violò de Pluton el gran preceto:
buelve la vista (ai dèl) inadvertido,
i apenas mira el procurado objeto
que anhelando los ojos su presencia
siglos fulminan de llorosa ausencia.

(*OJ*, III, 28, 32-33)

Como se ha visto, la violación del precepto altera de nueva cuenta la paz que la música de Orfeo había conseguido en el Inframundo. La descripción de Jáuregui se presenta con cierta teatralidad, como en el melodrama de Striggio-Monteverdi, en el momento en que ocurre este acontecimiento. Las octavas del poema mitológico en castellano recrean las imágenes sonoras, que van desde los lamentos de las sufrientes almas, que por un momento habían apaciguado sus tormentos, hasta el despertar del Cerbero dormido por la magia de la música de Orfeo. Eurídice muere de nuevo, y ahora es para siempre:

Los centros braman del abismo ciego
vastas cumbres blandiendo titubeantes;
crecen Volcanes, i vomitan fuego,
tremulas yà pirámides flameantes:
de Furias, que aborrecen el sosiego,

s[e][131] oyen ladridos rimbombar tronantes,
denotan los portentos que el Averno
padece mismo otro mayor infierno.

Sigue a los fuegos, truenos, i temblores
lobrego nublo en apariencia ingrata,
que a los horrores implicando horrores
por las fauces del el Orco se dilata:
en sus humos embuelve boladores
a Euridice, i bramando la arrebata,
como en turbado mar con furia oculta
errante leño el Huracán sepulta.

Desvanece con ímpetu la dama
i en quanto sigue la profunda via,
con altas quexas a la fuente infama
clamores arduos al amante embia:
huye al centro la voz que envano clama;
más, i más débil cada vez se oìa
oye el Trace (o le informa su desseo)
lánguido el nombre repetir de Orfeo.

(*OJ*, III, 34-36)

En lo correspondiente a la narración de Jáuregui, las octavas procedentes del primer canto, donde se narra la aparición de Eurídice bailando entre las flores, el enamoramiento, los amores de Orfeo y Eurídice, la boda, además de la primera muerte, están compuestas de tal manera que el poeta pareciera no querer profundizar ni amplificar a detalle los aspectos novedosos que ninguna otra versión, ni clásica ni medieval ni renacentista presenta; mientras que en el canto tercero, Jáuregui, con más desenvoltura y con más maestría poética, resuelve el rescate de la ninfa y la segunda muerte, con cierta harmonía que se

[131] En el impreso aparece "si" en lugar de "se", cuestión que pensamos que se trate de un error del cajista o del impresor (*lectio difficilior*), puesto que así como se publicó en 1624 (*OJ*, canto III, fol. 17v.), el impreso del poema sigue al pie de la letra el manuscrito en limpio en el que también dice "si oyen ladridos rimbombar tremantes" (mms. 3980 BNE, fol. 66v.); pero en el impreso conservado en la BNE, se encuentra la enmienda manuscrita en este verso, donde una mano, imitando los tipos de la imprenta, intenta enmendar el inicio de este verso: *si* por *se*. Corregimos con el fin de darle sentido al texto. Tan sólo como un dato curioso, en uno de los impresos del poema que se conservan en la Biblioteca Nacional de España (impreso 4982) el verso tiene una enmienda manuscrita que cambia la "i" por la "e", siguiendo la lección del manuscrito. Igualmente, la "i" podría ser una mala lectura de un apostrofe, y que el verso estuviera armado al itálico modo, y que la intención original de Jáuregui fuera indicar "s'oyen ladridos rimbombar tremantes", cuestión que también respeta el ritmo del endecasílabo evitando la sinalefa del verso como lo escribimos.

halla en la cadencia rítmica de las estrofas, tal y como si nuestro poeta hubiese pensado en musicalizar en algún momento su versión de *Orfeo*.

Como puede apreciare en estas páginas, confrontamos tres de las versiones más populares e importantes para estudiar la manera en la que Jáuregui retomó, readaptó, modernizó y retransmitió en el Barroco el mito de Orfeo, con uno de los capítulos más relevantes para la transmisión y conservación de la fábula: la aparición y las muertes de la ninfa auloníade Euridice.

Este motivo de la segunda muerte se convierte en el catalizador narrativo para que, en las versiones más populares del relato del príncipe de Tracia, éste cumpla con su destino y descienda al reino de Hades a suplicar, como hemos testificado en las octavas jaureguianas, por retornar a la vida a su amada esposa.

CAPÍTULO 5

AVATARES EDITORIALES Y ÉXITO LITERARIO DEL *ORFEO* DE JÁUREGUI

5.1. Avatares ecdóticos del *Orfeo* de Jáuregui

Iuan Gonçalez imprimió en 1624 los folios que contienen el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, poema donde el autor, como se ha visto, recupera, actualiza y renueva el relato mítico del citaredo tracio. Unas cuantas semanas después de que este poema mitológico saliera de las prensas de este "taller de libros", como Don Quijote denomina las imprentas, y corriera impreso entre los poetas y los hombres de la corte, se imprimió también la preceptiva del *Discurso poético*, cuyo título completo reza: *Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*,[132] razón por la que ambos textos jaureguianos comparten los preliminares (aprobaciones, suma de tassa y suma de privilegio); además de la dedicatoria que engalana el frontispicio: "AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares".[133] De la manera en que se mencionó en el apartado dedicado a esta preceptiva poética, la suerte editorial de ambos textos fue completamente diferente: mientras que el

[132] Situación que se infiere debido a que el *Discurso poético* de Jáuregui se imprimió sólo con la Suma de tassa y la Suma de privilegio, sin olvidar la dedicatoria del autor al rey, faltando, entre los preliminares, las aprobaciones que se encuentran en el impreso relativo al poema mitológico (Cfr. JUAN DE JÁUREGUI, *Discurso poético*, por Iuan Gonçalez, 1624, preliminares. También Cfr. J. DE JÁUREGUI, *Orfeo*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624, preliminares).

[133] El impreso fechado en 1624 es la publicación que aquellos estudiosos que se han acercado al poema de Jáuregui, como PABLO CABAÑAS, INMACULADA FERRER y JUAN MATAS, consideran la *editio princeps*, cual lo mencionan en las ediciones que cada uno preparó (Cfr. JUAN DE JÁUREGUI, *Orfeo*, ed. P. Cabañas, Madrid, CSIC, 1948; J. JÁUREGUI, *Orfeo*, ed. I. Ferrer, Llibres de Sinera, Barcelona, 1970; J. de Jáuregui, *Obras*, t. II, ed., intr., y notas de I. Ferrer, Espasa-Calpe, Madrid, 1973; J. JÁUREGUI, *Poesía*, ed. J. Matas, Cátedra, Madrid, 1993), además de los respectivos estudios en los que cada crítico dedicó fueran unas páginas o todo un libro, al poeta sevillano y a su versión del relato mítico de Orfeo (Cfr. P. CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948; I. FERRER, "Introducción" a JUAN DE JÁUREGUI, *Obra* tomos I y II, Espasa-Calpe, Madrid, 1973; J. MATAS, *Juan de Jáuregui, poesía y poética*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1990). Como un dato a parte, y meramente informativo, la impresión de 1624 del *Orfeo* se encuentra resguardada en la Biblioteca Nacional de España, además del manuscrito en limpio, que seguramente fue la base para la impresión de Iuan Gonçalez. No obstante esto, el testimonio mejor conservado de esta edición se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria) con la signatura *38.E.87.

Discurso permaneció intacto, prácticamente intonso, desde 1624, en que se publicó, hasta 1899, cuando José Jordán de Urríes lo añadió, junto con el *Antídoto*, la obra de teatro de *El retraído* y otros textos del autor, en su *Biografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*.[134] Sin embargo, a pesar de las críticas y reacciones de los demás poetas, que lo consideraban un poema obscuro, de corte cultista, compuesto a imitación del estilo de Luis de Góngora, fruto de la traición de Jáuregui a sus propios preceptos y principios teóricos, el *Orfeo* se publicó en distintas colecciones y antologías, además de reeditarse en diversas ocasiones a lo largo de cuatro siglos: desde el XVII, momento en que se estampara lo que se ha considerado la *editio princeps* –que sigue el manuscrito en limpio firmado por el autor (*ca*. 1624)– hasta siete años antes del terminarse el siglo XX, en la edición a cargo de Juan Matas Caballero que reúne la *Poesía* completa de nuestro autor.

Del poema mitológico de Jáuregui encontramos una versión apócrifa titulada *Favula de Evridice y Orpheo*, atribuida falsamente a Agustín de Salazar y Torres en sus obras póstumas, reunidas en dos tomos de la *Cythara de Apolo*, publicación editada por Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel en 1681.[135]

Tres años después, en 1684, se publicó la que podemos catalogar como la segunda edición del poema mitológico de Jáuregui: texto impreso por Lorenzo García, y editado por Sebastián de Armendáriz, que aparece como apéndice de la versión castellana de la *Farsalia* de Lucano, traducida también por Jáuregui; ambos textos dedicados al rey Felipe IV y a su primer ministro, según se lee en el frontispicio del impreso: "*A SV S*[erenissima] *R*[eal] *Y C*[atholica] *M*[agestad] *CON LA proteccion del Excelentissimo señor duque* de

[134] CSIC, Madrid, 1899.

[135] AGUSTIN DE SALAZAR Y TORRES, *Cythara de Apolo*, ed J. de Vera Tassis a costa de Francisco Sanz, Madrid, 1681, pp. 172-220.

Medina-C[o]eli",[136] por mencionar tan sólo dos de los tantos títulos que ostentó en vida Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas (1637-1691).

5.1.1. El *Orfeo* de Jáuregui: entre versiones, enmiendas y ediciones

Entre la *editio princeps* del *Orfeo* de 1624 y la edición de 1684, donde el poema aparece impreso después de la *Farsalia* traducida por Jáuregui, hay notables diferencias de carácter editorial. Pues en el texto príncipe del poema mitológico, los folios denotan un trabajo de imprenta sumamente limpio, y cada verso aparece sin errores tipográficos, salvo por alguna *lectio difficilior* respecto del manuscrito en limpio: *peccata minuta* fácilmente achacables al cajista o a los impresores y editores. Puede asumirse que del *Orfeo*, al menos de la edición de 1624, Jáuregui estuvo al pendiente del estampado de cada folio; como se sabe que hizo con la publicación de su traducción del *Aminta*, en Roma, a principios del siglo. Contrario a esta edición, la calidad de la impresión *post mortem auctoris* de 1684, a cargo del librero de cámara del rey, Sebastián de Armendáriz, impresa por Lorenzo García, resulta ser un texto sumamente descuidado en su impresión, pues desde el primer verso de la primera estrofa del primer canto se destacan *errores* –o lecciones distintas, ecdóticamente hablando– que bien pueden provocar interpretaciones diversas o desviar el sentido original del texto; además de que las *erratas* guían la atención hacia segundas lecturas e interpretaciones no previstas por Jáuregui en el momento de componer su poema. Por ejemplo, al comparar solamente la primera estrofa en cuatro testimonios diferentes, puede apreciarse lo siguiente:

[136] *La Farsalia, poema español escrito por don Ivan de Iavregvi y Aguilar […]*, ed. Sebastian de Armendariz, por Lorenzo Garcia, Madrid, 1684.

Testimonio 1	Testimonio 2
Octava 1 proveniente del manuscrito en limpio (mms /3980) (*ca*.1624) del *Orfeo* Gozava *I*uveníl el traze Orfeo delibre edad la primauera oziossa dando asus años regalado empleo **de**lira Dulze mente numerosa no al Vinculo legal del himeneo afectos zede, ni ala cipria Diossa qual si anteviera el animo pressago yâ por su medio el Venidero estrago.[137]	Octava 1 proveniente de la *editio princeps* publicada en 1624 (por Iuan Gonçalez) Gozava juvenil el Trace Orfeo de libre edad la primavera ociosa, dando a sus años regalado empleo la lira dulcemente numerosa: no al vínculo legal del Himeneo afectos cede, ni la Cipria Diosa qual si anteviera el animo presago yà por su medio el venidero estrago.[138]
Testimonio 3	Testimonio 4
Octava 1 proveniente de un primer impreso del *Orfeo* publicado en 1684 (por Lorenzo García) Gozava Iuvenil el *trance* Orfeo de libre edad la Primavera Ociosa, dando a sus *daños* regalado empleo la lira dulcemente numerosa: no al vinculo legal del Himeneo afectos cede, ni à la Cipria Diosa, qual si anteviera el animo pressago, yá por su medio el venidero estrago.[139]	Octava 1 proveniente de un segundo impreso del *Orfeo* publicado en 1684 (por Lorenzo García) **T h r a z e** Gozava Iuvenil el (~~trance~~) **Thraze** Orfeo de libre edad la Primavera Ociosa, dando a sus *daños* regalado empleo la lira dulcemente numerosa: no al vinculo legal del Himeneo afectos cede, ni à la Cipria Diosa, qual si anteviera el animo presago, yá por su medio el venidero estrago[140]

Si partimos en el orden propuesto, para la comparación de estas estancias, podemos

[137] J. DE JÁUREGUI, *Discurso poético* / *Orfeo*, manuscrito en limpio, *ca*. 1624, fol. 48v. (Conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura mms / 3980). (en adelante, y cuando corresponda, *OJM* seguido del número de canto expresado en números romanos, y el número de octava con arábigos) (las negritas y el subrayado son nuestros).

[138] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624, fol. 1r. *Editio princeps*. Impreso conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (signatura *38.E.87). (en adelante, y cuando corresponda, *OJ1* seguido del número de canto expresado en números romanos, y el número de octava con arábigos) (las cursivas son nuestras).

[139] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo* en *La Farsalia…*, ed. Sebastián de Armendáriz, por Lorenzo García, Madrid, 1684, fol. 82r. Proviene del impreso (sin tachaduras ni enmiendas) conservado en la Biblioteca Nacional de Austria (signatura *38. R.33). (en adelante, y cuando corresponda, *OJ2* seguido del número de canto expresado en números romanos, y el número de octava con arábigos).

[140] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo* en *La Farsalia…*, ed. Sebastián de Armendáriz, por Lorenzo García, Madrid, 1684, fol. 82r. Proviene del impreso conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura UZOS 4982) (en adelante, y cuando corresponda, *OJ3* seguido del número de canto expresado en números romanos, y el número de octava con arábigos). (las negritas en el verso 1 y sobre la octava del testimonio 4 son nuestras).

apreciar que en el cuarto verso del manuscrito en limpio se lee: "*de lira* Dulcemente numerosa",[141] mientras que en los demás impresos hay una lección diferente que cambia a "la lira dulcemente numerosa". Situación que pudo provocarse por una interpretación diferente del impresor o del editor, la cual se transmitió hasta la última edición de 1993.[142]

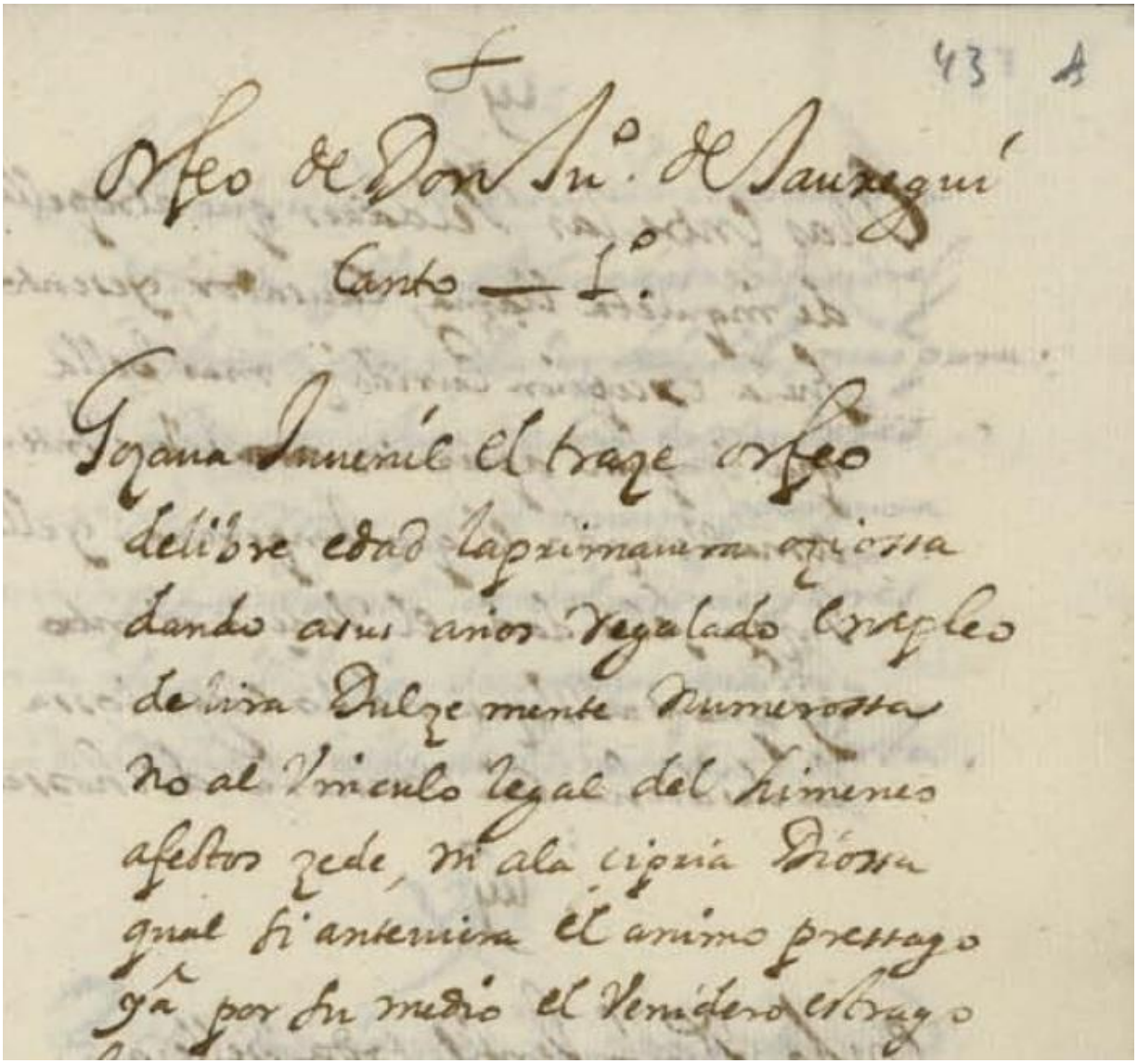

Figura 12. Imagen de la primera octava, del canto I, del *Orfeo* de Jáuregui proveniente del manuscrito en limpio mms / 3980 de la BNE.

[141] El subrayado es nuestro, la finalidad es indicar la forma más cercana en la que inicia el verso en el manuscrito, como se muestra en la figura número 11, lo que hace que el poema cambie completamente, cuestión que hasta el momento ninguno de los críticos y estudiosos que consultamos, quienes se han acercado al poema de Jáuregui, han manifestado.

[142] J. DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 423-516.

Continuando con la comparación de esta octava del *Orfeo*, además de subrayar la lección del cuarto verso, si nos fijamos en dos copias de la segunda edición, una conservada en la Biblioteca Nacional de Austria (Testimonio 3) y otra en la Biblioteca Nacional de España (Testimonio 4), en ambos se destacan errores o segundas lecturas con respecto del manuscrito y de la edición príncipe. Pero mientras que la Biblioteca de Austria se ha conservado el impreso *limpio*, tal cual salió de las prensas de Lorenzo García, en la Biblioteca madrileña, una de las copias de este testimonio pervive con versos enmendados a mano, con tachaduras; y, en algunas estancias, aparecen enmiendas y correcciones encimadas intentando corregir el poema, prácticamente dibujando las letras, imitando el estilo de los tipos móviles de la imprenta; amén de las enmiendas y correcciones como la que mostramos en el cuarto testimonio, donde la palabra **Thraze** aparece encima de la errata, *trance*, y por sobre la enmienda a nivel del primer verso.

El *error* y la enmienda, cambio que puede seguirse desde el manuscrito, pasando por la *princeps* y llegando a la segunda edición: *traze* > Trace > *trance* > **Thraze,** puede deberse a una *lectio difficilior*, una interpretación distinta del impresor, un *error* achacable al cajista, o a la existencia de algún otro manuscrito o impreso, posteriores a la edición príncipe a cargo de Iuan Gonçalez (hoy perdidos), en los cuales pudieran aparecer las diferentes lecciones anunciadas en la segunda edición de 1684.

Igualmente, podría justificarse que los cambios no son errores, sino decisiones del editor Armendáriz, que en su afán de corrector textual buscó la *adecuación* de la palabra *trance*, como un anuncio de la katábasis órfica desarrollada más adelante en la narración del poema; pues, como se indica en el *Diccionario de Autoridades*, (*s. v.* TRANCE) este término puede ocuparse para expresar "(1) el punto riguroso, ù ocasión peligrosa de algún

caso ù acontecimiento [o] (2) Por extensión se toma por el último estado, ò tiempo de la vida, próximo a la muerte".[143] Curiosamente se conservan más testimonios de la segunda edición de 1684 que de la *princeps* de 1624, los cuales tienen, en mayor o menor medida, enmiendas y adendas distintas entre uno y otro testimonio. A este respecto, al confrontar la octava número 24 del canto 1, puede notarse lo siguiente:

Testimonio 1	Testimonio 2
Canto I, octava 24 proveniente del manuscrito en limpio (mms /3980) (*ca*.1624) del *Orfeo*	Canto I, Octava 24 proveniente de la *editio princeps* publicada en 1624 (por Iuan Gonçalez)
Hijo era Noble el generoso amante de la Musa mayor, y el dios de Delo, que el furor le duplican elegante *conque* el ingenio divini**ç**a el buelo: el Castalio licor, tan abundante le inunda, que su lavio enlavia al Zièlo prescribiendo asu Verso en Elicona siempre el laurel y la mayor corona. (*OJM*, I, 24 fol. 48r.)	Hijo era noble el generoso amante de la Musa mayor, i el dios de Delo, que el furor le duplican elegante con que el ingenio diviniza el buelo: el Castalio licor, tan abundante le inunda, que su labio enlabia al Cielo, prescribiendo a su verso en Elicona siempre el laurel, i la mayor corona. (*OJ1*,I, 24, fol. 5r.)
Testimonio 3	Testimonio 4
Canto I, Octava 24 proveniente de la edición publicada en 1684 (por Lorenzo García). Copia conservada en la BDCV, del COLMEX	Canto I, Octava 24 proveniente de la edición publicada en 1684 (por Lorenzo García). Copia conservada en la BNE
Hijo era noble el generoso amante de la Musa mayor, **y** el dios de Delo, que el furor le duplican elegante**,** con que el ingenio diviniza en vuelo: el Castalio licor tan abundante**,** le inunda, que su labio en labia al Cielo, prescribiendo à su verso en Elicona siempre el *verde* laurel, **y** la corona.[144]	Hijo era noble el generoso amante, de la Musa mayor, **y** el dios de Delo, que el furor le duplican elegante**,** con que el ingenio diviniza el buelo: el Castalio licor tan abundante**,** le inunda, que su labio en labia al Cielo, prescribiendo à su verso en Elicona siempre el laurel, **y** la ~~corona~~ *inmortal corona*. (*OJ3*, I, 24, fol. 86r.)

[143] *Diccionario de la lengua castellana*, tomo VI, 1739.

[144] Decidimos acomodar el adjetivo antes del sustantivo, pues la enmienda manuscrita, que aparece escrito en el impreso, se encuentra arriba de la palabra laurel, ofreciendo una segunda opción "siempre el laurel *verde*, y la corona", evitando que haya dos acentos contiguos en el ritmo del endecasílabo. (J. DE JÁUREGUI, *Orfeo* en MARCO ANNEO LUCANO, *Farsalia*, trad. J. de Jáuregui, por Sebastián de Armendáriz, Madrid, 1684, fol. 86r. Proviene del impreso conservado en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México).

En el caso de esta octava, obviando los cambios ortográficos, el último de los versos es donde se distinguen las varias lecciones producidas tanto por los errores en la impresión, las interpretaciones y las enmiendas y *correcciones* manuscritas, que pretendieron completar las once sílabas requeridas en el verso final de esta octava.

En una de las copias del impreso, el de la BNE (cuadrante 4) aparece la supresión de la palabra y la adhesión de la escritura a un lado del verso, y en la copia conservada en el COLMEX (cuadrante 3), se incluye manuscrita la palabra *verde* con el fin de completar el endecasílabo eliminando el comparativo mayor de las ediciones primigenias, cambio que se repitió con distintas opciones en ediciones posteriores. Pero las adendas y correcciones manuscritas sobre escritas en los ejemplos mostrados no se comparan con las adiciones que Ramón Fernández y Estala hizo al *Orfeo* de Jáuregui a finales del siglo XVIII, cuando este misterioso intelectual incluyó varias de las obras del poeta pintor y traductor en la *Colección de poetas castellanos*. Si comparamos de nueva cuenta la estrofa 24 del canto I, entre la *princeps* y la edición de finales del siglo XVIII, pueden apreciarse nuevas lecciones a partir la interpolación de términos:

Editio princeps	*Colección de poetas castellanos*
Hijo era noble el generoso amante de la Musa mayor, i el dios de Delo, que el furor le duplican elegante con que el ingenio diviniza el buelo: el Castalio licor, tan abundante le inunda, que su labio enlabia al Cielo, prescribiendo a su verso en Elicona siempre el laurel, i la mayor corona. (*OJ1*,I, 24, fol. 5r.)	Hijo era noble el generoso amante De la Musa mayor, y el dios de Delo, Que el furor le duplican elegante, Con que el ingenio diviniza el vuelo: El castalio licor tan abundante Le inunda, que su labio *alhaga* al Cielo, *Destinando* á su verso en Elicona, *Febo* siempre el laurel y la corona.[145]

[145] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo* en *Farsalia de Don Juan de Jáuregui* t. VIII, ed. Ramón Fernández, Imprenta Real, Madrid, 1789, p. 259. (las cursivas son nuestras con el fin de mostrar las enmiendas del editor)

Si continuamos analizando las distintas lecciones que se encuentran en las varias ediciones del *Orfeo*, podríamos aventurarnos a estudiar la transmisión textual del poema jaureguiano, cuyas ediciones y reproducciones, aunque no son tan prolíficas como las de otros textos de la época, aun así nos permiten organizar un *stemma codicum* de los testimonios y ediciones desde el siglo XVII hasta el final del XX. Diagrama que puede organizarse de la siguiente manera:

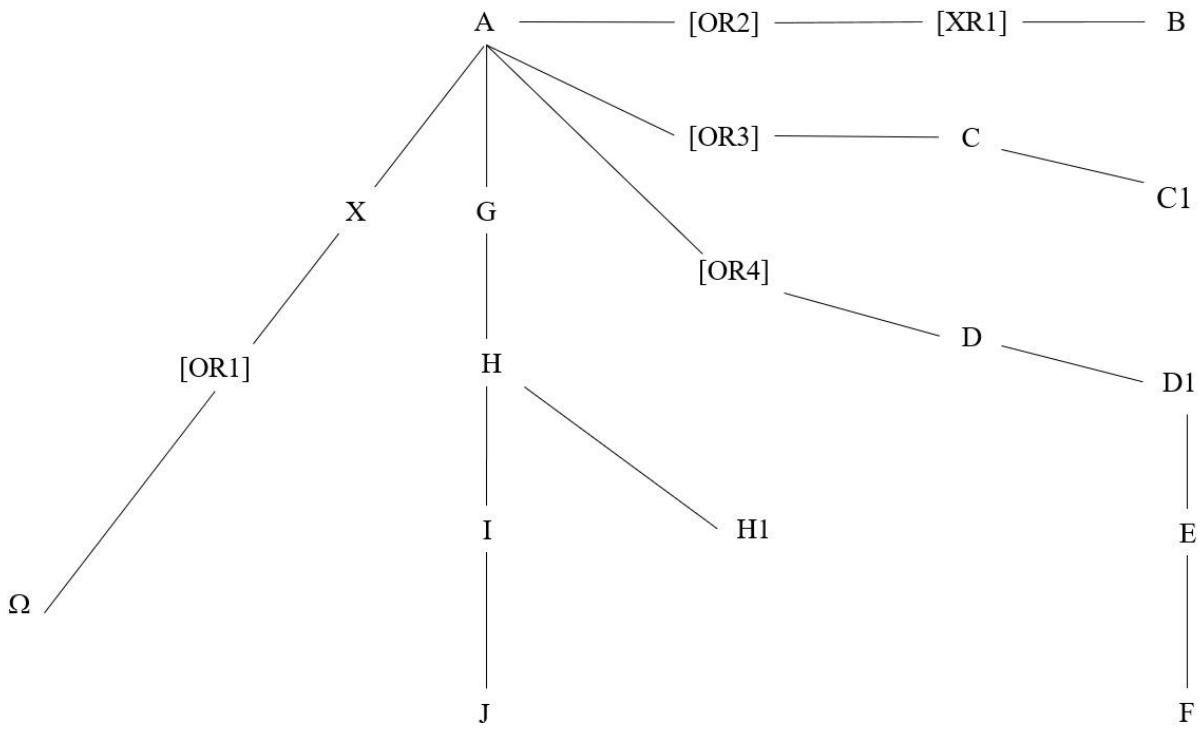

Figura 13. *Stemma codicum* del *Orfeo* de Juan de Jáuregui

A este respecto, y para la explicación de este mapa genético del *Orfeo* de Jáuregui, quisiéramos pensar que el poema comenzó a escribirse durante la segunda década del siglo XVII, justo después del momento en que Luis de Góngora había terminado de componer el *Polifemo* y había compartido manuscritos de la primera *Soledad* a varios de los

intelectuales de la época (entre 1613 y 1614); y podemos pensar también que los atisbos del *Orfeo* fuesen ensayo, prueba y error que Jáuregui guardara en un cartapacio, hoy perdido (**Ω**), posible testimonio manuscrito que tal vez nuestro poeta iba creando a la par de la traducción del poema de Lucano; y que de tal borrador surgiera, para el *Orfeo*, un original remodelado, también hoy perdido (**OR1**), versión previa del *codex optimus* (**X**) del que Jáuregui, tal vez, tenía intención de añadir una parte en su tomo de *Rimas* (1618), tal y como ocurrió con los versos del tercer canto de la *Farsalia*; testimonios que tal vez, Miguel de Cervantes llegó a leer en algún momento, razón por la cual interpretamos que los versos del *Viaje del Parnaso* son un mensaje dedicado a Jáuregui para la creación de esta versión castellana del mito de *Orfeo*.

El *Orfeo*, a pesar de las críticas, denuestos y comentarios reprobatorios, que se le hicieron desde el momento en que se imprimió por primera vez, tiene una historia genética en su transmisión textual, provocada en parte por las enmiendas, errores y versiones alternativas creadas a la luz de la *editio princeps* (**A**) y del manuscrito en limpio (**X**). Cual puede apreciarse en el *stemma codicum*, hay, al menos, cuatro familias de testimonios:

La familia de (**A**), que incluye las ediciones que siguen la *editio princeps*, y a su vez respetan la versión del texto arquetipo (**X**), *codex optimus* del manuscrito en limpio: {**X**: **A** >(**G**) > (**H**) > (**I**) > (**J**)}.

Definimos (**B**) el testimonio de la segunda edición del *Orfeo* que acompaña la *Farsalia* de 1684. No podemos dejar de pensar que el editor Armendáriz, para este testimonio, siguiera un *original remodelado*, un testimonio manuscrito, hoy perdido [**OR2**] o, inclusive, que se basara en un impreso surgido entre 1624 y 1684 [**XR1**], también perdido.

La tercera familia (**C**) corresponde a la *Favula de Evridice y Orpheo*, título apócrifo con el que el *Orfeo* de Jáuregui se publicó atribuido a Agustín de Salazar y Torres, en la *Cythara de Apolo*, editada por Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Sin clasificarlos como una cuarta familia, en el *stemma codicum* también mostramos la evolución del poema de Jáuregui en ediciones posteriores publicadas a finales del siglo XVIII. El *Orfeo* encontró un lugar en la *Colección de poetas castellanos*, dirigida por Ramón Fernández, que salió a la luz por la Imprenta Real desde 1786, en la que se imprimieron las obras de los más ínclitos autores del Siglo de Oro, entre las que se encuentran textos de Jáuregui, sobre todo los más conocidos. De ahí que aparezcan organizados de la siguiente manera: las *Rimas*, acompañadas con la segunda versión del *Aminta* (de 1618), en el tomo VI, impreso ca. 1713; mientras que la *Farsalia* y el *Orfeo* (**D**) aparecen repartidos en dos tomos, el tomo VII, donde se publican los libros I-XII del poema de Lucano, y en el tomo VIII se añaden los libros del XIII al XX, que concluyen con la traducción de la versión castellana de la guerra civil, tal y como se organiza la edición a cargo de Armendáriz (**B**).

De estas ediciones –a cargo de Ramón Fernández– surgieron las reimpresiones de los *corpora* jaureguianos, también por la Imprenta Real en el año de 1825. Todo parece indicar que el editor Fernández respetó y publicó sin alteración alguna la versión jaureguiana de la guerra civil, pero en el *Orfeo* hizo modificaciones, añadiendo versos y enmendando octavas, según aparece en la edición (**D**) y su reimpresión (**D1**).

No obstante que a principios del siglo XX los comentarios de Marcelino Menéndez y Pelayo y las críticas de Dámaso Alonso demeritaran la versión jaureguiana del mayor relato de Orfeo, el poema también se publicó en la América española: en Santiago de Chile, para

ser exactos, en una edición a cargo de José Ricardo Morales (**E**),[146] quien llegó a publicar el poema sin siquiera mencionar la existencia del manuscrito (**X**) o de la *princeps* de 1624 (**A**), creando una versión del *Orfeo* que sigue, a pie juntillas, la segunda impresión a cargo de Fernández y Estala (**D1**).[147]

Igualmente, en Buenos Aires, Rafael Alberti incluyó el poema de Jáuregui (**F**) en su florilegio de *Églogas y fábulas castellanas. Siglos XVII, XVIII y XIX*,[148] cuyo texto sigue el de José Ricardo Morales (**E**), publicado un año antes, en 1943; y ambas ediciones siguen a la de Ramón Fernández (**D**) y (**D1**).

Retornando a la península ibérica, el *Orfeo* reaparece en la primera edición crítica, a cargo de Pablo Cabañas en 1948 (**G**),[149] quien además de reeditar los poemas órficos castellanos (el de Jáuregui y el de Montalbán[150]), ofrece en ambas ediciones la crítica textual de sendos poemas; aunque no menciona la existencia de las versiones americanas (**E**) y (**F**) del texto de Jáuregui. En el mismo año de publicación de las ediciones críticas de los dos poemas españoles que llevan por título *Orfeo*, Cabañas dedica todo un libro al estudio del relato de Orfeo y su influjo en la literatura española.[151]

Con poco más o menos treinta años de diferencia, el poema jaureguiano se replica editorialmente por Inmaculada Ferrer: primero en Barcelona, en 1970 (**H**) y después en

---

[146] JUAN DE JÁUREGUI, *Orfeo*, prólogo de José Ricardo Morales, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943.

[147] Justamente al final del texto editado por J. R. Morales aparece la "Noticia del texto aparecido en esta edición", la cual indica que "La versión del ORFEO de don Juan de Jáuregui que seguimos en nuestro volumen se encuentra, a continuación de LA FARSALIA del mismo autor, en el tomo VIII de la Colección poética de don Ramón Fernández. Madrid. En la Imprenta Real. Año de 1825" (*Orfeo*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943, p. 135.).

[148] Pleamar, Buenos Aires, 1944.

[149] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo*, ed. Pablo Cabañas, CSIC, Madrid, 1948.

[150] Cfr. JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana*, ed. Pablo Cabañas, CSIC, Madrid, 1948.

[151] P. CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948.

Madrid, en 1973 (**H1**).[152] La versión que aparece en estos libros sirvió, muy seguramente, para el homenaje artístico a Jáuregui: se trata de la muy escasa edición (75 ejemplares), donde el artista José Hernández Muñoz (1944-2013) diseñó una serie de cinco aguafuertes y una viñeta para la reimpresión del poema, a cuatrocientos años del *nacimiento* del poeta-pintor (**I**),[153] según la fecha otorgada, y ya tradicionalizada, por José Jordán de Urríes en su *Biografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*.

La edición más moderna del *Orfeo*, de la que hasta el momento se tiene noticia, forma parte de la *Poesía* completa de Jáuregui, que Juan Matas Caballero organizó para Ediciones Cátedra, siete años antes de terminarse el siglo XX (**J**).[154]

5.1.2. La atribución autoral del *Orfeo* de Jáuregui a Salazar y Torres

Ante las críticas que surgieron, sobre todo por la desaprobación al estilo con el que Jáuregui compuso los versos de su *Orfeo*, a título personal creemos que el hecho por el cual, en 1684, Armendáriz imprimiera de nueva cuenta el poema de Jáuregui (**B**) ocurrió como respuesta a la versión apócrifa y enmendada del poema de nuestro autor que aparece en la *Cythara de Apolo qve escribió D. Agvstin de Salazar y Torres y saca a la lvz D. Ivan de Vera Tassis y Villarroel sv mayor amigo* de 1681 (**C**):[155] colección de poemas en donde el editor Vera Tassis atribuye el poema mitológico de Jáuregui a Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). De este texto existe también una reimpresión que data de 1694 (**C1**).

Los cambios en el *Orfeo* de Jáuregui, publicado en la edición de la *Cythara de*

---

[152] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo*, ed. de Inmaculada Ferrer, Llibres de Sinera, Barcelona, 1970; misma edición que aparece en el tomo II de J. DE JÁUREGUI, *Obras*, ed. I. Ferrer, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

[153] J. DE JÁUREGUI, *Orfeo*, con cinco aguafuertes y una viñeta de José Hernández, Turner, Madrid, 1980.

[154] J. DE JÁUREGUI, *Poesía*, ed. Juan Matas, Cátedra, Madrid, 1993.

[155] (A costa de Francisco Sanz, Madrid, 1681). De las obras de Salazar existe una segunda edición, a finales del siglo XVII: A. DE SALAZAR Y TORRES, *Cythara de Apolo*, ed. J. de Vera Tassis, por Antonio Gonçalez de Reyes, en Madrid, 1694.

Apolo, antología de las obras de Salazar y Torres, aparecen desde el título, que se transforma en *Favula de Evridice y Orpheo*. Entre las modificaciones que se encuentran en esta versión puede apreciarse que el editor (o quien sea que fuere) añadió una estrofa que no aparece en los testimonios de Jáuregui, ni en la *editio princeps* de 1624 ni en el manuscrito en limpio, la cual abre el poema:

> Del Tracio Orpheo canto el lacrimoso
> Tragico fin, que obró el Amor impio;
> De Caliope, y Apolo hijo es glorioso,
> Y assi en su sacro Numen oy confio,
> Que con métrico impulso sonoroso
> Herirâ el destemplado plectro mio;
> Pues pudo su dulcissimo instrumento
> Imponer yugo al Mar, coyunda al viento.[156]

Y la estrofa con la que comienza el *Orfeo* de Jáuregui, se convierte en la segunda de la versión atribuida a Salazar muy enmendada, como se muestra a continuación:

Canto I; estrofa 1	Canto I; estrofa 2
Orfeo	*Favula de Evridice y Orpheo*
Juan de Jáuregui	(atr.) Agustín de Salazar y Torres
Gozava juvenil el trace Orfeo de libre edad la primavera ociosa, dando a sus años regalado empleo la lira dulcemente numerosa: no al vínculo legal del Himeneo afectos cede, ni la Cipria Diosa qual si anteviera el animo presago yà por su medio el venidero estrago.	*Lograua en juventud florida* Orpheo De libre edad la Primauera ociosa, Dando â sus años *deleitable* empleo La lyra dulcemente numerosa: No al vinculo legal del Hymeneo Afectos cede, ni a la Cypria Diosa *Pues en tranquilo afecto regalado* *Su musica es su amor, y su cuidado*.[157]

[156] A. DE SALAZAR Y TORRES, (atr.), *Favula de Euridice y Orpheo, Cythara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, ed. D. J. de Vera Tassis, a costa de Francisco Sanz, Madrid, 1681, p. 172.

[157] A. DE SALAZAR Y TORRES (atr.), *Favula de Euridice y Orpheo,* 1681, p. 173.

Queremos pensar que las nuevas variantes registradas tan sólo en esta octava son autoría del editor Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel, quien se encargó de la publicación *post mortem auctoris* de la obras de Salazar y Torres. Después de este acercamiento, surgen en nosotros, al menos, dos incógnitas: ¿por qué aparece el poema mitológico de Jáuregui entre las obras de Salazar y Torres? ¿Acaso, en los momentos en que Vera Tassis ordenaba las rimas y los dramas de este autor, encontró el *Orfeo* jaureguiano en manuscrito, sin firma, sin portada o frontispicio alguno [**OR3**] y lo anexó a las obras de Salazar pensando que era de su "mayor amigo", acomodándolo entre las "varias poesías póstumas" de Salazar? Para este caso, lo más sencillo sería señalar al editor Vera Tassis como el responsable de las enmiendas, adiciones y la atribución del poema de Jáuregui al poeta Salazar. Mientras que la segunda incógnita nos sirve para concluir la explicación del *stemma codicum*, pues pretende dar seguimiento a la transmisión textual del *Orfeo* de Jáuregui en los distintos testimonios publicados desde el siglo XVII.

Lamentablemente, es notorio el desconocimiento de Jáuregui y del *Orfeo* por muchos escritores, críticos, historiadores de literatura y estudiosos contemporáneos a nosotros. Ejemplo de esto, Maria Isabel Martínez señala erróneamente en el tercer capítulo de su libro *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*: "Nada mejor que la octava primera del *Orfeo* de Jáuregui para resumir la genealogía, a la vez que dar cuenta de las consabidas búsquedas de estro…"[158] e inmediatamente, la autora transcribe la octava que inicia la versión atribuida a Salazar y Torres de la *Favula de Evridice y Orpheo*. Dado el caso que la estudiosa hubiera leído con atención el poema de Jáuregui, y si hubiera llegado hasta la página 429 de la edición que cita –a cargo de Juan Matas– y si hubiera

[158] MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ, *Los clásicos de los siglos de Oro y la inspiración poética*, Pre-textos /Fundación Amado Alonso, Valencia, 2002, p. 149).

continuado leyendo al menos 10 páginas más, hasta la 439, habría cumplido su cometido al citar la octava 24 del canto I, la cual comentamos a detalle (véase *supra*, pag. 202) en la que Jáuregui menciona la genealogía del citaredo.

Nos atrevemos a señalar este detalle sin dudar, claro está, de los conocimientos de la estudiosa; pero, como ya señalamos, en ninguna de las ediciones del poema, ni siquiera en el Manuscrito en limpio, aparece esta octava. Sin la referencia que María Isabel Martínez brinda, al citar la edición de Juan Matas, el comentario nos habría hecho pensar que, en el momento en que la estudiosa escribía su capítulo, tuvo acceso a un testimonio desconocido, aún no documentado, del cual habríamos inferido que se trataba de un tercer *original remodelado* [OR3] correspondiente con la familia (C), donde aparece el poema atribuido a Salazar y Torres, sin tener la certeza de que tal versión fuese en realidad de Juan de Jáuregui.

5.2. El *Orfeo* de Jáuregui y la reacción de los poetas contemporáneos

En los momentos en que los folios del *Orfeo* de Jáuregui circularon impresos, los poetas pertenecientes a las distintas academias: los cultos, seguidores del estilo latinizante de Luis de Góngora; los pertenecientes al grupo de conceptistas, encabezados por Francisco de Quevedo; y los poetas de la "claridad", capitaneados por de Lope de Vega, comenzaron a escribir poemas y letrillas en los que criticaban la obscuridad que se reconocía en los versos del *Orfeo*, además de cierta ambivalencia, que Jáuregui en su momento había criticado cerca de diez años antes, cuando circulaban los folios de la primera *Soledad*. En 1624 Jáuregui había publicado un poema compuesto con un estilo y ciertas peculiaridades similares que lo acercaban al modelo culto tan criticado por él en un texto contra Góngora,

el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Ante la publicación del *Orfeo*, el poeta cordobés fue uno de los primeros –si no es que el primero– en espetar una crítica en contra del poema mitológico de Jáuregui entre 1624 y 1625.[159] Con el título "A la fábula de «Orfeo», que compuso Don Juan de Jáuregui", Góngora dedica un soneto donde califica de trilingüe la versión del poema mitológico de nuestro autor: esto por las múltiples voces cultas que aparecen entre los versos.

> Es el Orfeo del señor don Juan
> el *primero*, porque hay otro *segundo*.
> Espantado han sus números al mundo
> por el horror que algunas voces dan.
>
> Mancebo es ingenioso, juro a San
> y leído en las cosas del profundo;
> pluma valiente, si pincel facundo.
> Tan santo lo haga dios como es Letrán.
>
> Bien, pues, su Orfeo, que trilingüe canta,
> pilló su esposa, puesto que no pueda
> miralla, en cuanto otra región no mude.
>
> Él volvió la cabeza, ella la planta;
> la trova se acabó, y el auctor queda
> cisne gentil de la infernal palude.[160]

Si bien es cierto que el *Orfeo* es un poema que podría definirse de corte culto, gongorino, Jáuregui fue cuidadoso al momento de matizar entre sus versos las faltas que recriminó a Góngora en el *Antídoto*, cuando el cordobés combinó términos coloquiales con latinismos y alguno que otro italianismo adaptado al castellano. No obstante que nuestro autor también utiliza las figuras literarias que aparecen en la construcción de los poemas

[159] BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITÉ fecha este soneto en 1624. Sin embargo, al parecer no está tomando en cuenta que el segundo *Orfeo*, con la autoría de Juan Pérez de Montalbán, del que habla, tardó cerca de cuatro semanas en componerse, y al menos otras dos en imprimirse; debido a esta cronología de las publicaciones del poema de Jáuregui, y del *Orfeo en lengua castellana*, no descartamos que en los primeros meses de 1625 Góngora compusiera este poema (LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. B. CIPLIJAUSKAITÉ, Castalia, Madrid, 2001, p. 301.).

[160] *Ed. cit.*

más destacados de Luis de Góngora (el *Polifemo* y las *Soledades*), como el hipérbaton o la lítote, sin dejar de lado el acusativo griego y el ablativo absoluto, no abusa de ellas; y no obstante que el poema contiene cierta dificultad estilística, la narración de la fábula órfica fluye con ligereza entre los arpegios producidos por Orfeo y la musicalidad de las rimas en las octavas de Jáuregui.

Con el soneto de Góngora y con otras reacciones surgidas entre los demás poetas contra el *Orfeo* jaureguiano, puede entenderse aquello que expone Inmaculada Ferrer a propósito del momento en que comenzó a circular, en aquel mes de septiembre, de mano en mano, el impreso entre los cortesanos y los eruditos: "El resultado fue que no gustó ni a unos ni a otros. Lope se rasgó las vestiduras, y de su grupo salieron multitud de sátiras".[161] Un ejemplo es la décima en la que el Fénix critica el *Discurso* y el poema *Orfeo*, donde los versos centrales definen el sentir del monstruo de la naturaleza y los poetas "clarífícos", cuando ambos textos de Jáuregui circularon juntos a finales de 1624: "pues si en el *Discurso* actor / en la *fábula* sois reo". Contra este poema y contra Jáuregui, la décima no fue la única reacción de Lope de Vega, pues en el *Anti-Xaurigui* firmado bajo el pseudónimo del licenciado Luis de la Carrera, después de criticarle a Jáuregui el examen contra las *Soledades*, el Fénix reclama a nuestro autor por la lengua y el estilo aplicados en el ininteligible y *orficalipino*[162] poema mitológico.

---

[161] INMACULADA FERRER, "Prólogo" a JUAN DE JÁUREGUI, *Obras*, t. II, p. IX.

[162] *Mot-valise* con la que Lope describe el poema dedicado al mito de Orfeo, pero con la prerrogativa de estar en una lengua tan compleja como el turco, lengua de Calipino, uno de los hijos más valientes del Sultán turco Bayaceto I (1360-1403), quien en su momento fue príncipe de Tracia, como llega a considerase, al mítico cantor. Episodio que PEDRO MEXIA describe: "El Tamorlan tomo a Galacia y al Ponto y a Capadocia y otras prouincias del señorío del Turco […]. Los hijos de este Bayazeto que escaparon de la batalla en que su padre fue preso, viniendo se huyeron alo que posseyan en Grecia […]; vno de los dichos hijos llamado Calipino, y llamando se señor en las tierras de su padre, salio valeroso, y començo luego a recoger gente, y a fortificar lo que en Grecia y Tracia tenía" (*Silva de varia lecion*, por los herederos de Iacobo de Luna, Leon de Francia (Lyon), 1556, fols. 59-60). El término "calipino" aparece también en la segunda versión apócrifa del *Quijote* firmada por Alonso Fernández de Avellaneda, atribuida también, en varias ocasiones a Lope de

Igualmente ocurrió cuando Lope publicó los *Triunfos diuinos con otras rimas sacras*, en 1625, antología poética donde Jáuregui, además de firmar el segundo de los *imprimatur*, fue ampliamente criticado por Lope, de nueva cuenta y con el mismo pseudónimo de Luis de la Carrera. El monstruo de la naturaleza volvió a arremeter contra el *Orfeo* y contra su autor:

> Bien ayan los que dan preceptos para que otros sepan lo que ellos no saben, quando vn hombre llega aquí, como por vna galería se puede passear por su cabeça […]. Cosa dulce es reprehender, que estimación se da al malicioso que de sales que tiene a lo latino? que de donaires a lo castellano? que fácilmente le califican de agudo, sutil y docto? como sino huuiesse retratos de mala mano, que aunque se parecen al dueño, ofendieron la verdad de su perfeccion con la mentira de sus pinzeles.[163]

En comparación con los episodios de las críticas entre los estilos de la oscuridad y la luz en la composición de poemas de Góngora, sobre todo cuando los pensadores y críticos escribieron los opúsculos contra las *Soledades* (*ca*. 1614), los comentarios que los contemporáneos de Jáuregui dedicaron a su *Orfeo* y al sorprendente estilo de sus versos podrían pasar más como una serie de críticas lúdicas, colmadas de sarcasmo e ironía; hecho que no logró entenderse del todo, pues todavía a principios del siglo XXI puede pensarse, al consultar a los creadores del canon literario español, como Marcelino Menéndez y Pelayo o Dámaso Alonso, que estos poetas, en quienes descansan las bases culturales y literarias del Siglo de Oro español, fueran verdaderamente acérrimos enemigos del poeta al que hemos dedicado la investigación plasmada en estas páginas.

Vega. (Cfr. A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera y última salida y es la quinta parte de sus aventuras*, ed. de Fernando García Salinero, Castalia, Madrid, 2005, p. 67)

[163] "El Licenciado Don Lvis de la Carrera a los desapassionados, y doctos" en LOPE DE VEGA, *Triunfos divinos con otras rimas sacras*, Por la vivda de Alonso Martin, Madrid, 1625.

CAPÍTULO 6

IMPORTANCIA DEL *ORFEO EN LENGUA CASTELLANA*

A LA LUZ DEL POEMA DE JÁUREGUI

CANTA, segundo Orfeo
que ya del Tajo el monte
sublime al resplandor de su Orizonte
buelue tu dulce Lyra
coronado de purpura Pangeo,
que a los hermosos pies de Venus deue
las rosas que enjendrò su propia nieue.
Canta, suspende, admira
las mudas fieras, las parleras aues,
en versos claros dulcemente graues
la historia por quien Rodope suspira,
con la memoria de la Ninfa bella,
yà de su Lyra la mayor Estrella.

(Lope de Vega)[164]

Poco después del mes de septiembre de 1624, cuando el impreso de Jáuregui con el poema dedicado al mito de Orfeo circulaba entre los poetas, y muy seguramente entre los nobles de la corte, de manera casi inmediata comenzó a correr un impreso con "un evidente tono polémico", [165] como señala Pablo Cabañas. Se trata de la versión que Góngora menciona como el segundo *Orfeo* en el soneto en que atacó el de Jáuregui: el *Orfeo en lengua castellana*, dedicado "a la décima musa, Doña Bernarda Ferreira de la Cerda,[166] señora

[164] "Al licenciado Ivan Perez de Montaluan", IUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana á la décima musa*, Por la viuda de Alonso Martin, Madrid, 1624, preliminares. (en adelante, y cuando corresponda *OPM* seguido del número de canto expresado en números romanos, y el número de estrofa con arábigos o el de folio; 'prels'. cuando se trate de citas provenientes de los preliminares).

[165] PABLO CABAÑAS, "Nota bibliográfica" en JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana*, CSIC, Madrid, 1948, p. VII.

[166] BERNARDA FERRERA DE LA CERDA (*ca*. 1595-1644) es una de las pocas escritoras del Siglo de Oro; fue una mujer de la alcurnia portuguesa, cuya inteligencia y creatividad fue elogiada por Lope de Vega, sobre todo por la primera parte del poema castellano, compuesto en octavas italianas, *Hespaña Libertada* (1618), e igualmente aplaudida y alabada por el texto dedicado a las religiosas Carmelitas, que se titula *Soledades de Buçaco* (1638).

portuguesa".[167] Cabañas ilustra en la "Nota bibliográfica" que sirve de introducción a su edición, que el texto firmado por Iuan Pérez de Montalbán se publicó y reeditó desde 1624 hasta 1730 en varias ciudades de España y Portugal.[168] Siguiendo las palabras de este último editor del segundo *Orfeo*, se lee que este poema

> surgía como contraste y consecuencia de un poema mitológico sobre el mismo tema publicado poco antes: el *Orfeo* de don Juan de Jáuregui. Apareció el *Orfeo en lengua castellana* a nombre del licenciado (*sic*) Juan Pérez de Montalbán, aunque los bibliógrafos e historiadores literarios lo atribuyen casi siempre […] al maestro de Montalbán: Frey (*sic*) Lope Félix de Vega Carpio. En el mismo siglo XVII se editó, suelto, otras dos veces: en 1626 y en 1638, y varias veces más, en el propio siglo XVII y en el siguiente, tras los *Sucesos y prodigios de amor*, novelas ejemplares del doctor (*sic*) don Juan Pérez de Montalbán.[169]

Al igual que ocurre con el *Quijote* apócrifo atribuido a Alonso Fernández de Avellaneda, que según se ha inferido procede de la escribanía de Lope de Vega, de esta segunda versión del relato de Orfeo se sospecha que haya ocurrido lo mismo. Según la leyenda que circula alrededor de este poema, Lope (que no Montalbán) lo compuso en apenas unas cuantas semanas; ni siquiera tardó un mes; y otras voces llegan a indicar que al así definido "Monstruo de la naturaleza" sólo le bastaron cuatro días para crear este *Orfeo en lengua castellana*.[170] A este respecto, desde 1672, el bibliógrafo Nicolás Antonio indica en el apartado dedicado a Pérez de Montalbán del primer tomo de la *Bibliotheca Hispana*

---

[167] GERARDO DIEGO, *La estela de Góngora*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003, p. 157.

[168] P. CABAÑAS muestra una muy nutrida *recensio* de varios testimonios impresos de este poema desde el siglo XVII. Se trata de al menos siete ediciones todas impresas en la península ibérica entre las ciudades de Madrid, Barcelona y Coimbra: IUAN PEREZ DE MONTALUAN, *Orfeo en lengua castellana* (por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1624; por Luis Sánchez, Madrid 1626; a costa de Alonso Perez, Madrid, 1638). Cabañas ofrece, en este catálogo de testimonios, la noticias de la publicación del *Orfeo* de Montalbán como apéndice a la obra, también del autor: *Svcessos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares* (por Pedro Lacavalleria, Barcelona, 1640; por Sebastian de Cormellas, Barcelona, 1646; na officina de Thome Carualho, Coimbra, 1656). Igualmente, el estudioso no ignora las publicaciones posteriores del siglo XVIII: 1723, 1730 hasta llegar al siglo XX (*op. cit.*, pp. VIII-XXVIII *ss.*).

[169] *Ibidem*, p. VII.

[170] Cfr. J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, ed. y pról. José Enrique Laplana Gil, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999.

Nova, que el "*Orfeo en lengua castellana*:

> Matriti anno 1624. Cujus quidem poematii verus auctor est Lupus (*sic*) a Vega Carpio, qui Montalvano, ad famam hac via grassanti, autographum consignavit in manus proprio ut nomine in vulgus ederet, propriae supellectilis, quam ditissimam sibi fertile mirumque faciebat ingenium, prodigus."[171]

Tales palabras surgen debido a que algún ávido y apasionado admirador del Fénix escribió un mensaje en el frontispicio de uno de los impresos de la época (conservado en la Biblioteca Nacional de España, catalogado con la signatura R-172008), el cual pretende ser una enmienda indicando el nombre del verdadero autor de este *Orfeo*. Según Pablo Cabañas la caligrafía es del Siglo de Oro, pues está escrito "con letra del siglo XVII […] letr. (*sic*) que engalana la frase «este Orfeo aunque dice ser de Juan Perez de Mon (*sic*) no es sino de Lope de Bega (*sic*)»".[172] Los autores que siguen armando manuales bibliográficos, siempre que se abocan a estudiar este poema o la obra biobibliográfica de Montalbán, hacen especial hincapié en esta atribución, insertando, en ocasiones, este poema al ya extenso *corpus* lopense.[173] Sea como fuere, no todos han prestado tanta atención a la leyenda de la atribución autoral a Lope; Martha Elena Venier, sin afán de polemizar en este asunto, resolvió que Pérez de Montalbán atribuyó a su maestro, Lope de Vega, el poema "por

---

[171] NICOLAO ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, tomus primus, Joachimum de Ibarra Typographum regium, Matriti, 1783, *s.v.* JUAN PEREZ DE MONTALBÁN (p. 757). (*Orfeo en lengua castellana*. Madrid año 1624. "El verdadero autor de este poema es Lope de Vaga Carpio, quien entregó a Montalbán, que aspiraba a la fama, el original autógrafo, para que su nombre sobresaliera del vulgo, y para que su ingenio fuese prodigioso fruto de su creatividad"). (esta traducción, muy libre, es nuestra.)

[172] Frontispicio de IUAN PEREZ DE MONTALUAN, *Orfeo en lengua castellana á la décima musa*, Por la viuda de Alonso Martin, Madrid, 1624 (las cursivas son nuestras). Con referencia a este tipo de enmiendas manuscritas hay otro impreso en el que aparece una leyenda manuscrita, posiblemente posterior al siglo XVII, donde se anuncia que "según Nicolás Antonio el autor verdadero es Lope de Vega". Cfr. También PABLO CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948; Cfr. J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana*, ed. Pablo Cabañas, CSIC, Madrid, 1948; e igualmente: IUAN PEREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana* (facsímil) Prólogo de Felipe Blas Pedraza Jimenes, Ara Iovis, Madrid, 1990.

[173] Cfr. P. CABAÑAS, "Nota bibliográfica" a J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana*, p. VII, pie de página núm. 2.

prestigio y estilo".[174] Mas defendiendo la autoría de Lope sobre la de Montalbán, Inmaculada Ferrer opina:

> Las duras críticas de Lope van desde el mismo título: *Orfeo en lengua castellana*, hasta deslizar dentro del poema sus propias opiniones exaltando la claridad frente a la oscuridad en fondo y forma. Ahí está lo más curioso, ya que no sólo le censura de oscuro por su estilo, sino que da a entender, con cierta incomprensión, que el poema es otro por los términos lóbregos y descripciones igualmente lóbregas, ya que buena parte del poema de Jáuregui transcurre bajo tierra.[175]

Sea quien fuere, Lope o Pérez de Montalbán, aquél que compuso el *Orfeo en lengua castellana* dedicado a la *Décima musa*, Bernarda Ferreira, escribió el primer texto surgido a la luz del *Orfeo* de Juan de Jáuregui, y de la misma manera en que ocurrió con los sonetos y la décima citados con antelación, como muestra de la reacción de los poetas ante el poema de Jáuregui, la razón principal para la creación de este segundo poema dedicado al mito del tracio fue la crítica, con la finalidad de señalar la *oscura* y culta composición del primer *Orfeo*, además de echarle en cara a Juan de Jáuregui su supuesta traición a los preceptos establecidos, por él mismo, en el *Discurso poético*[176] (y otrora en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*): preceptos supuestamente antagónicos al estilo de composición empleado en los versos y las octavas del su poema mitológico.

Las alusiones contra el poema jaureguiano se ven desde los preliminares hasta las últimas estrofas del *Orfeo* de Pérez de Montalbán. Por ejemplo, destaca una carta, supuestamente escrita por Bernarda Ferreira, firmada bajo el pseudónimo de "La décima musa", solicitando al discípulo de Lope de Vega la composición de la fábula órfica en verso con la misma claridad que la prosa empleada en sus novelas:

---

[174] MARTHA ELENA VENIER, "El *Orfeo* de Jáuregui", *Lexis*, XXXVIII (1) 2014, pp. 207-216.

[175] I. FERRER, "Prólogo" a JUAN DE JÁUREGUI, *Obras*, t. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. XIII-XIV.

[176] El *Discurso poético* salió a la luz editorial, pocas semanas antes que el *Orfeo*, en las prensas de Iuan Gonçalez. Como vimos con antelación, ambos textos jaureguianos comparten los preliminares.

> AVNQUE he leydo en la lengua Latina y Toscana la fabula de Orfeo, en la quarta *Georgica* de Virgilio, en el decimo de Ouidio, y en los *Idilios* de la *Zamoña* del Cauallero Marino, deseo verla en Castellano mas dilatada y clara: pareciéndome que su ingenio de v. m. adornado de tantas letras, solo puede satisfazer a mi deseo, he querido suplicarle sea seruido de honrar nuestra lengua con algun Poema en verso, como lo ha hecho con la prosa de sus Nouelas. Lo que espero de la felicidad con que escriue, y de la mereced que me haze.[177]

Y en la Censura firmada por Fray Lucas de Montoya el 13 de agosto de 1624, el censor informa: "he reconocido dos cosas en su Autor, ingenio que nos va siempre sazonado mas sus frutos; fidelidad en la limpieza del lenguaje, que como Castellano habla como se deue, ageno de impuridad de los que adulteran la mejor lengua de Europa, y con llamarse cultos la desautorizan, y sacan de su esplendor".[178]

Asimismo, en la segunda Censura, Lope aplaude la claridad con la que se escribió el poema de Montalbán:

> el verso es dulce, graue, y sonoroso, y adormado de admirables conceptos y locuciones, y de aquella claridad, que es vna de las generales formas que pide Hermogenes, sin humillarse vn atomo de la grandeza heroica; cosa que tan pocos alcançan, porque lo son los que con natural escriuen, aunque muchos los engañados de su presunción, que por desvanecerse à singulares han hecho nuestra lengua como los trages que cada dia son diferentes. (*OPM*, p. 5)

Y, en otro preliminar del *Orfeo en lengua castellana*, Lope indica:

> Hallè en este poema […] quanto me prometi de su ingenio y letras; pero no de sus años. Ay en el mucho que encarecer, y nada en q[ue] reparar. El titulo […] es estremado; con el por lo menos no se enojaran con V.m. estos señores que se llaman Cultos, pues ya confiessa q[ue] se escriue en la lengua Castellana, con cuyo aduertimie[n]to se absthrae de toda voz y locucion *peregrina* […]. Antes que yo supiesse el intento que lleuauan, me desagradaua sumamente la imitacion de su primero inuento, cuyo milagroso ingenio siempre he respetado […]. [Y]o no pienso cansarme en tan monstruosos exemplos, ni para mi es el menor ver q[ue] todos los q[ue] escriuen estas tropelías reprehe[n]den en los otros los q[ue] ellos mismos hazen, censurando por desatinos en los libros agenos, lo q[ue] en los suyos venera[n] por oráculo; pero no es mucho q[ue] no se conozca[n], si andan a escuras: yo a lo

[177] BERNARDA FERREIRA, "Al Licenciado Iuan Perez de Montaluan", I. PEREZ DE MONTALUAN, *Op. cit.*, prels.
[178] *Ibid*., prels.

menos en esta confusion hallo de vna misma suerte a los cultos que a los teñidos, que auiendolos conocido antes, aora estudio en conocerlos.[179]

Varias estrofas de este *Orfeo* sirven para criticar a Jáuregui, sobre todo en los cantos II y IV, donde los ataques pretenden ser críticas a las disciplinas, oficios y aficiones en los que nuestro poeta se distinguió, como la pintura y la elocuencia vertida en las preceptivas poéticas. Quien conoce las circunstancias y los ataques dirigidos al poeta y pintor sevillano podrá constatar que en varios versos del *Orfeo* de Montalbán, mientras se alaban las cualidades de la figura mítica del semidiós, se ataca a Jáuregui con sutiles comentarios que se centran tanto en las preceptivas de la claridad, la obscuridad de la poesía del *Orfeo*, y el arte de la pintura:[180]

Enseñò la Teorica del canto,
y de las tres composiciones puso
la armonica en razón, del alma encanto,
que de tonos dulcissimos compuso:
el concertado son, que mueue tanto,
diuidiendo en agudo, y en obtuso,
y del mundo mayor a la armonía
respondiendo la humana Symetria.

La pintura, sugeta a mil agrauios
del rudo vulgo, dixo en dulce verso,
ya digna de Adrianos, ya de Fabios,
en lino, en bronze, en oro, en mármol terso;

[179] LOPE DE VEGA, "Al licenciado Ivan Perez de Montaluan", *Orfeo en lengua castellana*, 1624, fols. 5r.-6v.*ss*.

[180] Entre las *Rimas* de Jáuregui publicadas en 1618 se encuentra un poema dialogado entre la pintura, la arquitectura y la naturaleza, temática que sirvió para que Jáuregui compusiera otro texto para apoyar a los pintores en los momentos en que reclamaban por el incremento por parte de la corona, en los impuestos a los materiales y a la venta de cuadros. Entre quienes apoyaban a los pintores se encontraba el propio Fénix, y, claro, nuestro autor, tal como lo indica PAULA MURS ORTS: "En su tratado *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* publicado en 1633 [Carducho] anexó testimonios, como conclusión de que la pintura era un arte liberal, titulando esta parte como *Informaciones y pareceres* en favor del arte, escritos por varios insignes en todas las letras […]. Los testigos o «siete sabios », como les llamó Carducho, fueron Fray Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan; José de Valdivieso, capellán del honor del «Serenísimo Infante Cardenal»; Lorenzo Vanderhammen y León, «Vicario de Iuvides»; Juan de Jáuregui «Caballerizo de la reina, nuestra señora»; el licenciado Juan Alonso de Buitrón, «abogado en esta causa»; Antonio de León Pinel «Relatór del supremo Consejo de las Indias» y Juan Rodríguez de León «Canónigo de las Catedral de Puebla de los Ángeles»" (*La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, UIA, 2008, p. 155).

naturaleza a los Pintores sabios
sustituyó criar el vniverso
con alma no; porque si ser pudiera
cada Pintor Naturaleza fuera.

(*OPM*, I, 23-24, fols. 5r.-5v.)

Igualmente, no faltan entre las octavas de este poema las menciones del poder de la música y la magia del canto, que logran despertar y humanizar la naturaleza, consiguiendo provocar una sensibilidad única en los océanos y la rocas. La narración de las acciones del relato, en este poema, a diferencia del que compuso Jáuregui, comienza hasta la sexta estancia del primer canto:

Entre la Macedonia, y el corriente
Istro, la fiera Tracia inculta yace,
Donde el Hebro veloz al roxo Oriente,
de perlas hijo, en esmeraldas nace:
en lo feroz tambien barbaro Trace,
hijo del sacro Apolo Didimeo,
luz de las Musas habitaua Orfeo.

(*OPM*, I, 6, fol. 2r.)

El *Orfeo en lengua castellana*, contrario al de Jáuregui, no emplea la totalidad de sus versos para narrar el relato mítico del citaredo. Si bien se trata de una respuesta que emerge a la luz del *Orfeo* de Jáuregui, no imita el poema del sevillano. Todo lo contrario, la versión de Montalbán se organiza de diferente manera: en lugar de cinco cantos se divide en cuatro, aunque respeta la composición y organización en octavas italianas, además de que "el desarrollo de la fábula se ve frecuentemente interrumpido o artificiosamente amplificado por muestras de erudición filosófica y mitológica que distorsionan la estabilidad del conjunto del poema".[181]

Como indica José Enrique Laplana, en el poema de Montalbán la narración se interrumpe; y si bien el poeta va construyendo el relato de Orfeo entre las octavas –como

[181] JOSÉ ENRIQUE LAPLANA GIL, "Introducción" a JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999, p. XXXIV.

hiciera Jáuregui en su poema– en los momentos en que la acción está por cambiar, hay momentos en los cuales la voz lírica interrumpe la narración para dirigirse a la décima musa, y después proseguir con las acciones propias del relato de Orfeo. Por ejemplo, en el canto I, esta tirada de octavas narran cuando Eurídice muere por la mordedura de una serpiente:

> Prosigue el arco, y da la voz Orfeo
> mas tierna al canto, con tan dulces pasos,
> que al pie de vn lauro la assentò el deseo,
> sino de amor, de los futuros casos:
> a su Ocaso llegaua el dios Timbreo,
> y pudiera llegar a mil Ocasos,
> mas no sentir Euridice si el día
> espiraua en el mar, ò amanecia.
>
> Sabeslo tu, diuina Musa hermosa,
> Decima por la edad en que naciste,
> primera por la voz, que sonorosa
> suspende el alma que a escucharte assite:
> en cuya suspension marauillosa,
> no Circe, que Caliope tuuiste
> de nuestro Tajo al Español Orfeo,
> cantando tu hermosura y su deseo.
>
> Pero si peñas, arboles y fieras,
> aues, aguas y pezes le escuchauan,
> y en sus altos Eoentricos y Esferas
> las luzes que sus Orbes habitauan:
> si las playas del mar, si las riberas
> del Hebro atentas a su voz estauan,
> mejor quien alma racional tenia,
> y mas amaua quanto mas sentía.
>
> (*OPM*, I, 36, fol. 7r.-7v.)

Para entender este diálogo entre la musa y la voz lírica y justificar estas interrupciones, es preciso retornar a uno de los preliminares del poema, y seguir un juego presente en una carta lúdica, firmada supuestamente por la Décima Musa, pidiendo a Montalbán la confección de este poema. Lo llamativo de esta misiva es que en ella no

solamente se desvelan las fuentes que sirvieron de inspiración a distintos poetas, sino que nos permite confirmar de qué tradición eran los textos que estaban más cercanos a los poetas de la época, con los cuales se inspiraron para actualizar la figura y el mito de Orfeo en la literatura española. Entre ellos, obviamente Juan de Jáuregui:[182]

> Avnque he leydo en lengua latina y Toscana la fabula de Orfeo, en la quarta *Georgica* de Virgilio, en el decimo de Ouidio, y en los Idilios de la *Zampoña* del Cavallero Marino, deseo verla en Castellano mas dilatada y clara: y pareciéndome que su ingenio de v. m. [Montalbán] adornado de tantas letras, solo puede satisfacer a mi deseo, he querido suplicarle será seruido de honrar nuestra lengua con algun Poema en verso […].[183]

Entre el segundo y el tercer canto se dedican los versos en su totalidad a la muerte de Eurídice (canto II) y al descenso al Hades de su esposo (canto III). En el cuarto canto se narra la segunda muerte de la ninfa y la del citaredo; después de estos episodios aparecen varias octavas alabando el trabajo de otros tantos poetas,[184] hasta que en la última estancia vuelve a invocarse a la décima musa, como agradecimiento de la atención prestada al poeta "no ambicioso de fama, ni de oluido". (*OPM*, IV, 58.)

Entre las diferencias que hay en el contenido de ambos poemas, el de Juan Pérez de Montalbán comienza con una invocación a Orfeo:

> Deseo de cantar, ò sacro Orfeo
> tu espíritu diuino enciende el mio
> si se digna bañar de ambar Sabeo
> tan débil arco la purpura Clio:

---

[182] Cfr. ANE GAMECHOGOICOECHEA LLOPIS, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Salamanca, Universidad de Valladolid, 2011.

[183] BERNARDA FERREIRA, "Al licenciado Iuan Perez de Montaluan", *OPM*, prels.

[184] Muchos de los nombres que aquí aparecen se omiten en la edición de 1636, en la que se añaden los de otros poetas (Cfr. I. PÉREZ DE MONTALVAN, *Orfeo en lengua castellana*, en *Svcessos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares*, por Luis Sanchez, Madrid, 1626, fols 166r-199v). Entre los nuevos nombres aparece el del autor de la *Fábula de Leandro y Hero*, como ilustra TREVOR J. DADSON: "The second edition of Montalban's (or Lope's?) *Orfeo en lengua castellana* appeared in 1626 with a Stanza of Canto IV rewritten to include Bocángel […]. Since the first edition of 1624 made no mention of him, we may assume that during those two years his poetry had become sufficiently well known to warrant his inclusion" (*The Genoese in Spain*: *Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658): a Biography*, Tamesis Books, London, 1983, p. 33).

tu Lyra (dulce sueño del Letheo)
quiero imitar, y con ardiete brio
en claro verso, en numero sonoro
ser Prometheo de sus cuerdas de oro.

(*OPM*, I, 1, fol. 1r.)

Mientras que el poema mitológico jaureguiano está concentrado, totalmente, en la fábula del tracio, el de Montalbán desvía la atención hacia otras figuras de la mitología clásica, como las musas y otros personajes de la mitología, y se fija en los mitemas adyacentes, sobre todo aquellos que se relacionan con la fábula de Eurídice y Orfeo, sin dejar de lado el relato el de Proserpina, o los que narran los rituales órficos dedicados a Dionisio.

Del poema de Montalbán se tienen distintas ediciones, y al menos un testimonio publicado dos años después, en 1626, denota cambios y enmiendas. Quisiéramos pensar que estas nuevas lecciones son voluntades autorales que llegan a cambiar el poema en algunas partes, ya sea que se añadan octavas, como un par de estrofas en el canto III, que no aparecen en la *princeps*:

La Presuncion, la indigna Vanagloria
desvanecida con propia idea,
y vestida de envidias a la Historia,
porque Plutón su desaliño crea;
la Confianza, la civil Memoria
del beneficio que cobrar desea,
y la Lisonja que a mentir se indina,
corriendo a las verdades la cortina.

No de otra suerte triste pasajero,
que de repente al bandolero mira
y, suspendido del contrario acero,
detiene el pie, por detener la ira;
así de su mujer galán primero
amenazado del rigor suspira;
mas, viendo que el amor sus pasos mueve
a eso mismo que duda a eso se atreve.[185]

[185] J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana*, ed. P. Cabañas, pp. 145-146; J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, pp. 1038-1039.

E igualmente, entre las variantes textuales encontradas en la impresión tardía del *Orfeo en lengua castellana*, hay, además de otras octavas añadidas (Canto IV), enmiendas de último momento, que cambian el orden y los conceptos tratados entre los versos; por ejemplo la estrofa 34 del canto IV, que en la primera edición príncipe (1624) elogia a Tomás Tamayo de Vargas (1589-1641), mientras que en la de 1626[186] a Miguel Bocangel y Unzueta:

Tu docto ingenio competir presuma, *Liuio de España, don Tomas Tamayo*, con la esfera de Apolo, pues tu pluma dorò los puntos en su mismo rayo: si puede auer quien tu valor resuma, de la embidia feroz *mortal desmayo*, ò Francisco de Francia, cante en rima las de tu amor, que el tiempo en oro imprima. (*OPM*, IV, 34, fol. 36v.)	Tu docto ingenio competir presuma, *O Bocangel, o joven estudioso*, Con la esfera de Apolo, pues tu pluma Dorò los puntos *en su rayo hermoso*: Si puede aver quien tu valor resuma De la embidia feroz *desmayo honroso*, [¡]O Francisco de Francia! Cante en rima Las de tu amor, que el tiempo en oro imprima.[187]

Y dependiendo de quien haya sido el responsable de imprimir las ediciones de los siglos posteriores, hay quien sigue la *princeps* de 1624 o quien se fija en el contenido de la edición de 1626: tal es el caso del testimonio que utilizamos para nuestra comparación, impreso en Madrid en 1723.

Causa extrañeza que, en la versión del *Orfeo en lengua castellana* de 1626, Pérez de Montalbán –en caso de tratarse de una voluntad autoral y no de un cambio hecho a

[186] J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Orfeo en lengua castellana*, por Luis Sánchez, Madrid 1626.

[187] J. PEREZ DE MONTALVÀN (*sic*), *Sucessos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares* […] añadido aora nuevamente las tres novelas, que estan en su *Para-todos*; y el Poema del *Orfeo en Castellano* (*sic*) compuesto por el mismo Autor, por Juan Sanz, Madrid, 1723, p. 379. (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria: signatura *40.S.39) (las cursivas son nuestras). Cfr. También J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, ed. y pról. de José Enrique Laplana Gil, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, pp. 375 ,1039 *passim* y

propósito por algún editor, un cajista o por algún impresor– cambie el nombre de Tomás Tamayo de Vargas, y dedique a Gabriel Bocángel y Unzueta las palabras de encomio que aparecen en esta octava. Bocángel era amigo de Jáuregui –y Jáuregui de él. Cuestión que podemos presumir sí tan sólo nos asomamos al texto más famoso de Bocángel, el *Poema heroico de Leandro y Ero*. El autor lo dedica íntegro "a Don Ivan de Jáuregui, cauallerizo de la reina" y en los preliminares se halla una décima de Jáuregui loando esta fábula mitológica.[188]

El *Orfeo en lengua castellana*, dedicado a la décima musa, la dama portuguesa Bernarda Ferreira, surge a la luz del *Orfeo* de Jáuregui como un epígono. Aquel que haya compuesto sus estrofas, fuese Lope de Vega o Pérez de Montalbán, las inclinó hacia la crítica y la descalificación, intentando sepultar a Jáuregui junto con su *Orfeo* en el olvido, pero este intento de traducción, transliteración o "clarificación" de la fábula de corte cultista, recomponiéndola en una versión castellana más directa, puede convertirse en una guía muy útil con la cual se desentrame la manera en la que el poeta, pintor y preceptista sevillano compuso la versión más completa y compleja del relato de Orfeo en la España de los Austrias. Igualmente, gracias al poema firmado por Montalbán, es posible resolver incógnitas diversas, e interpretar distintas situaciones que han pasado desapercibidas. Si bien hay que reconocer que el poema de Montalbán clarifica y señala las fuentes de inspiración, muchas de ellas procedentes de la tradición clásica, otras de la tradición italiana, y también da luz a partir de las enmiendas y últimas voluntades autorales para mostrar qué importantes fueron en la época estos poemas, que por situaciones diversas no tuvieron tanto renombre como los que compusieron otros autores.

[188] Véase GABRIEL BOCÁNGEL Y VNÇUETA, *Rimas y prosas ivnto con la fabula de Leandro y Ero*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1627, preliminares y fol. 1r. *apud* RAFAEL ALBERTI (comp.) *Églogas y fábulas castellasnas* (*siglos XVII, XVIII y XIX*), Pleamar, Buenos Aires, 1944, p. 141*ss*.

El objetivo principal del *Orfeo en lengua castellana* era responder, criticar, atacar y contravenir el "oscuro" estilo del primer *Orfeo*; no obstante que en algunas octavas el autor caiga en la tentación y acomode algunos versos con hipérbatos sencillos, como indican en sus textos Inmaculada Ferrer y Martha Elena Venier: la configuración de los versos con estos tropos era un estilo llamativo en la época, y todos los poetas querían emularlo. Ejemplo de esto, en el Canto I, al describir a Eurídice, el estilo se inclina hacia el culto y gongorino, al menos en la construcción de los primeros cuatro versos:

> Qual suele al Alua entre claueles rojos
> salir risueña candida açuzena
> amanecia al rayo de sus ojos
> la limpia nieue de su faz serena:
> con encendida purpura (despojos
> del pez de Tyro) de verguença llena,
> eran las dos mexillas amorosas
> en pura leche deshojadas rosas.
> (*OPM*, I, 28, fol. 6r.)

Y aunque el poema de Montalbán es más claro en lo que a su estilo de composición se refiere, se *oscurece* por la carga exagerada de referencias y nombres, y la amplificación de mitemas adyacentes, que complementan el del príncipe de Tracia. Algo que debe destacarse en sendos poemas dedicados al relato mítico de Orfeo, es que la fábula plasmada no está contaminada ni entremezclada con otros mitemas, como es el caso de *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, que combina dos: el relato de Acis y Galatea y el del Cíclope Polifemo; sino que todos los motivos y temas que se desarrollan en las fábulas órficas hispánicas pueden encontrarse en los distintos relatos órficos recogidos por los autores clásicos, además de tener vínculos con los textos religiosos y mitológicos como las *Teogonías*, la *Lítica* y las *Argonáuticas*, sin olvidar aquellos pertenecientes a los *Misterios de Eleusis*: *corpora* atribuidos a los integrantes de un culto, que a su vez siguieron las

enseñanzas de un cantor, mago, sacerdote y poeta de la antigüedad: un iluminado llamado Orfeo.

CONCLUSIONES

Como hemos tratado de demostrar en este trabajo, en el cual hemos analizado tanto la época cultural en que vivió Juan de Jáuregui como su presencia y protagonismo en la misma, nuestro autor fue una figura de primera categoría en su época. Y de suma importancia es que buena parte de su calidad y resalte poético se deba a sus traducciones, no solamente a su creación literaria. Ha sido nuestra intención rescatar este papel de primera línea de este poeta, contradiciendo el rol de segunda clase que se le ha atribuido durante varios siglos, incluyendo el siglo XX.

Hemos demostrado en este trabajo la calidad de su máximo poema, tanto en lo que respecta el rescate del importantísimo mito de Orfeo en el ámbito de la tradición poética y musical como en la excelencia creativa y de versificación. Las polémicas con respecto a sus ideas y su estilo las hemos analizado; pero como un producto de su época y de estas contradicciones que no mermaron mínimamente la calidad de los poetas cuya grandeza hizo derivar el apodo del siglo del barroco como el Siglo de Oro de las letras españolas. Jáuregi fue parte de esta vertiente aurea.

¿Pero estas animadversiones, polémicas, críticas y denuestos en contra de nuestro autor y de su *Orfeo* fueron razones suficientes para que se decidiera que Jáuregui no debería ser reconocido como uno de los ingenios del Siglo de Oro ni ser considerado a la par de los célebres autores, en cuyas obras se sustentan las bases de esta época de la literatura española?

De frente a los testimonios que lograron llegar hasta nosotros, la única razón probable para que Jáuregui se considerara un poeta de segunda clase, y prácticamente

pasara inadvertido por los estudiosos y críticos del siglo XX, se debe a las polémicas: la que nuestro autor encabezó en contra del estilo gongorino y la que sus contemporáneos acometieron en contra de su *Orfeo*. Habría que imaginar cuáles fueron las razones para que los críticos de la talla de Marcelino Menéndez y Pelayo o Dámaso Alonso, en el momento de reestablecer el canon literario español, se olvidaran de Jáuregui.

Pero hemos demostrado que Jáuregui no estuvo del todo olvidado, pues los diferentes estudiosos de la obra de los supuestos adversarios de Jáuregui, como Quevedo o Góngora, han tenido que echar mano de los comentarios críticos de nuestro autor sobre las obras de ambos poetas. Hemos querido resaltar que también esta función analítica y crítica, como se ha juzgado, de nuestro autor son parte de su relieve, de su importancia, de su calidad en su época.

Si acaso la censura de nuestro autor durante el siglo XX fue porque los críticos modernos, al igual que sus contemporáneos, siguieron los comentarios en contra de la confección del *Orfeo*, en estas páginas se demuestra que el poema mitológico, desde que corrió impreso por primera vez en 1624, y hasta finales del siglo XIX, gozó de una importante transmisión editorial durante dos siglos, en los que se consideró como uno de los textos emblemáticos del Siglo de Oro; mismo que consiguió tener, al menos otras seis ediciones a lo largo del siglo XX.

Ante toda esta situación, como hemos querido demostrar, Jáuregui y su obra corrieron con cierta suerte, además de la atención que llamó en editores de los siglos subsecuentes a la áurica centuria, también debido a la amistad que mantuvo con Cervantes, quien consiguió hacer que el nombre del autor sevillano perviviera en tres de sus obras. `

Queremos pensar que en estas páginas quede demostrada la importancia de Juan de Jáuregui, de su obra, y sobre todo de su poema *Orfeo*, casi seguramente la primera versión castellana de largo aliento que recuperara el mito del citaredo. Bastaría este gran poema para ubicar a Jáuregui en la lista de los grandes nombres del Siglo de Oro, pero hemos visto, analizado y demostrado que sus traducciones poéticas tienen un valor estético extraordinario.

Como hemos visto y subrayado, no todo conocemos de este autor. Los testimonios que encontramos durante la investigación posiblemente no sean los únicos que conformaron la obra de Jáuregui. Muy posiblemente, en el futuro, podamos encontrar algún otro testimonio inédito y desconocido de Jáuregui que nos sorprenda. O tal vez encontremos alguno que otro boceto al carbón de su obra pictórica o las pinturas tan celebradas, de las que solamente conocemos por los versos de Lope de Vega.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, RAFAEL (comp.), *Églogas y fábulas castellanas. Siglos XVII, XVIII Y XIX*, Pleamar, Buenos Aires, 1944.

ALCAZAR, LUDOVICO DEL, *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi*, por Ioannem Keerbergium, Antuérpia, 1614.

ALDANA, FRANCISCO DE, *Todas las obras qve hasta agora se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana*, por Luys Sanchez, Madrid, 1693.

ALIGHIERI, DANTE, *La divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, ed. Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano, 2000.

ALFONSO X, *General Estoria*, segunda parte I, ed. de Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten y Víctor R. B Oelschlager, CSIC / Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1957.

ALONSO, DÁMASO, *Góngora y el Polifemo*, t. I y II: estudio preliminar y antología gongorina, Gredos, Madrid, 1961.

ANDRES, RAMÓN, *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008.

_____, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2012.

ANTONIO, NICOLAO, *Bibliotheca Hispana Nova*, tomus primus, Joachimum de Ibarra Typographum regium, Matriti, 1783.

ARIAS PEREZ, PEDRO, *Primavera y flor de los mejores romances que han salidos, aora nuevamente en esta Corte*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621.

ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso* 2 vols., intr. e commento Gioacchino Paparelli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2001.

ARTIGAS, MIGUEL, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, Real Academia Española, Madrid, 1925.

ASTRANA MARÍN, LUIS, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, t. I, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948.

AZUARA FERNÁNDEZ, LUIS, *Análisis económico del declive del Imperio Español* [Memoria de grado], Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2015.

BÁIG, AURELIO, *Historia del retrato auténtico de Cervantes*, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916.

BARBÓN Y CASTAÑEDA, GUILLÉN, *Provechosos adbitrios al consumo del Vellón, conservación de plata, población de España, y relacion de auisos importantes a las cosas que en ella necesarias de remedio*, por Andrés de Parra, Madrid, 1628.

BERNABÉ, ALBERTO (ed.), *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Akal, Madrid, 2003.

BERNABÉ, ALBERTO y CASADESÚS, FRANCESC (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, 2 tomos, Akal, Madrid, 2008.

Biblia de Jerusalén, ed. José Ángel Tisson Ubieta, Bilbao, Desclée de Brower, 1975.

BLECUA, ALBERTO, *Manual de crítica textual*, Castalia / Edhasa, Barcelona, 2018.

BOCANGEL Y VNÇUETA, GABRIEL, *Rimas y prosas, Ivnto con la fabula de Leandro y Ero*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1627.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, Laterza & Figli, Bari, 1951.

_____, *Filocolo*, in *Opere volgari* vol. VII, per Ignazio Moutier, Firenze, 1829.

_____, *Le teseide*, in *Opere volgari corrette su i testi a penna*, vol. IX, per Ignazio Moutier, Firenze, 1831.

_____, *Teseida. Delle nozze d'Emilia*, a cura di Aurelio Roncaglia, Laterza, Bari, 1941.

BOTELLO, MIGUEL, *La Favula de Piramo y Tisbe*, por la viuda de Fernando Correa, Madrid, 1621.

CABAÑAS, PABLO, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948.

CALLECERRADA, MARCELO DÍAZ, *Endimión*, por la viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627.

_____, *Tiempo de regocijo, y Carnestolendas*, por Luis Sánchez, Madrid, 1627.

CAPDEVILA, FRANCESC (pseudónimo MAX), *Órficas*, trad. Emilia Ruiz Yamuza, Rosalía Gómez, *et al*., Nórdica, Madrid, 2017.

CAPELLAE, MARTIANI, *De Nuptiis Philologiaes et Mercurii et de septem artibus liberalibus*, Mense Martio, prostat apud Franciscum Varrentrapp, Francofurti, 1826.

CARDUCHO, VICENCIO, *Diálogos de la Pintvra, sv defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, por Francisco Martínez, Madrid, 1633.

CARRANZA, ALPHONSI A, *Dispvtatio de Vera Hvmani partvs natvralis et legitimi designatione*, Auctoris Impensis, Madridii (Madrid), 1628.

CARRANZA, ALONSO, *El aivstamiento i proporción de las monedas de oro, plata i cobre i la reducción destos metales a sv debida estimación*, por Francisco Martinez, Madrid, 1629.

CASCALES, FRANCISCO, *Tablas poéticas*, por Antonio de Sancha, Madrid, 1779.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE, *Tardes entretenidas*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625.

CERVANTES, MIGUEL de, *Novelas exemplares*, por Iuan de la Cuesta, Madrid, 1613.

_____, *Viage del Parnaso*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1614.

_____, *Segvnda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, por Iuan de la Cuesta, Madrid, 1615.

_____, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. intr. y notas de Martín de Riquer, ilustraciones de Salvador Dalí, Planeta, Barcelona, 2005.

CHARTIER, ROGER, *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XVI-XVII)*, trad. Víctor Goldstein, Katz, Buenos Aires, 2006.

COLLARD, ANDRÉE, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo, en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967.

Comentarios y anotaciones a la obra de Luis de Góngora y otros poetas latinos, Manuscrito 3893 de la Biblioteca Nacional de España.

CÓRDOBA, FRANCISCO de, *Parecer acerca de las soledades, a instancia de su autor*, ed. Muriel Elvira, Université de la Sorbonne, Paris, 2015.

CORRAL, GABRIEL DE, *La prodigiosa Historia de los dos amantes Argénis y Poliarco, en prosa y verso*, por Iuan Gonçales, Madrid, 1626.

_____, *La Cintia de Aranjuez. Prosas y versos*, Impr. del Reyno, Madrid, 1629.

CORREAS, GONÇALO, *Arte de la lengua castellana*, manuscrito 18696 de la Biblioteca Nacional de España, *ca*. 1625.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

COTARELO, EMILIO, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1911.

COVARRUVIAS, SEBASTIAN DE, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, primera parte, por Melchor Sanchez, Madrid, 1674.

DÍAZ, JOSÉ SIMÓN, JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Textos dispersos de autores españoles* t. I: *Impresos del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1978.

Diccionario de la Lengua Castellana, en la imprenta de Francisco del Hierro / Real Academia Española, Madrid, 1726.

Diccionario de Autoridades, RAE, Madrid, 1732.

Diccionario histórico de la lengua española, t. IV, imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1734.

Diccionario histórico o biografía universal compendiada, t. VIII, Librería de los editores Antonio y Francisco Oliva, Barcelona, 1832.

DIEGO, GERARDO, *La estela de Góngora*, Universidad de Cantabria, Santander, 2003.

FALCÓN, LAIA, *La ópera: voz, emoción y personaje*, Alianza, Madrid, 2014.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ALONSO, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera y última salida y es la quinta parte de sus aventuras*, ed. Fernando García Salinero, Castalia, Madrid, 2005.

FIGUEROA, FRANCISCO DE, *Obras*, por Pedro Craesbeek, Lisboa, 1625.

GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. IV, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889.

GAMECHOGOICOECHEA LLOPIS, ANE, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.

GARCÍA GUAL, CARLOS, *Diccionario de mitos*, Siglo XXI España, Madrid, 2003.

_____, *La mitología*, México / Madrid, COLMEX / Turner, 2014.

GARCIA GUAL, C. Y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, DAVID, *El mito de Orfeo*, Madrid, FCE España, 2015.

GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Obras completas*, t. III, Aguilar, México, 1991.

GIRÓN, JOAN FELIZ, *Origen y primeras poblaciones de España. Antigvedad de la inclyta patricia civdad de Codoba*, por Diego de Valverde y Leyva y Acisclo Cortés de Ribera, Córdoba, 1686.

GÓMEZ, FRANCISCO JAVIER, *Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja*, Imprenta de Francisco Martínez Zaporta, Logroño, 1884.

GÓNGORA, LUIS DE, *Soledades y poemas del mismo en defensa de las Soledades, ca*. 1615.

_____, *El Polifemo* (comentado por García de Salcedo Coronel), por Juan Gonçalez, Madrid, 1629.

_____, *Sonetos completos*, ed. intr. y notas Biruté Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 2001.

_____, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2016.

GRACIÁN, LORENZO, *Agudeza y arte de ingenio*, por Juan Bautista, Amberes, 1725.

HASKINS, CHARLES HOMER, *El renacimiento del siglo XII*, trad. Claudia Casanova, Ático de libros, Barcelona, 2013.

HERRERA, FERNANDO, *Obras de Garcilasso de la Vega*, por Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.

HERRERA PEDRO, *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Sumo Señor Cardenal Don Bernardo de Sandoual y Rojas…*, por Luis Sánchez, Madrid, 1617.

HERRERO DE JÁUREGUI, MIGUEL, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Trotta, Madrid, 2007.

HURTADO, FRAY FRANCISCO, *Lamina aurea de atributos virginales de la Purissima Concepcion de la Virgen*, t. I, por Antonia Ramírez, Salamanca, 1628.

JÁUREGUI, JUAN DE, *Apología por la verdad*, por Iuan Delgado, Madrid, 1625.

_____, *Rimas*, por Francisco de Lyra Varreto, Sevilla, 1618.

_____, *Discurso poético* / *Orfeo*, manuscrito 3980, Biblioteca Nacional de España, *ca*. 1624.

_____, *Discvrso poético*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624.

_____, *Discurso poético*, ed. Antonio Pérez Gómez, La fonte que mana y corre, Valencia, 1957.

_____, *Discurso poético*, ed. Melchora Romanos, Editora Nacional, Madrid, 1978.

_____, *Discurso poético,* ed. Mercedes Blanco, Université de la Sorbonne, Paris, 2016 «http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico».

_____, *Memorial al rey nuestro señor. Ilustra la singular onra de España*, Imprenta de Maria de Quiñones, Madrid, ca. 1635.

_____, *El retraído: comedia famosa de don Claudio: representola Villegas*, por Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1635.

_____, *Orfeo*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1624.

_____, *Orfeo*, ed. José Ricardo Morales, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943.

_____, *Orfeo,* ed. Pablo Cabañas, CSIC, Madrid, 1948.

_____, *Orfeo*, ed. Inmaculada Ferrer, Llibres de Sinera, Barcelona, 1970.

_____, *Obras*, 2 tomos, ed. pról. y notas Inmaculada Ferrer, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

_____, *Orfeo*, con cinco aguafuertes de José Hernández, Turner, Madrid, 1981.

_____, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.

_____, *La Farsalia, poema español escrito por Don Ivan de Jáuregui*, manuscrito número 3707 de la Biblioteca Nacional de España, *ca.* 1640.

_____, *Farsalia de Juan de Jáuregui*, transcripción del manuscrito autógrafo, ed. y notas Jesús M. Morata, GELSO, Granada, 2013.

_____, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. y notas José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.

JOINER GATES, EUNICE, *Documentos gongorinos*, COLMEX, México, 1960.

JORDÁN DE URRÍES, JOSÉ, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui,* CSIC, Madrid, 1899.

KEITH CHAMBERS, WILLIAM KEITH, *Orphée et la religion grecque*, trad. S. M. Guillemin, Payot, Paris, 1956.

LEÓN, FRAY LUIS DE, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 2001.

LEÓN PINELO, ANTONIO DE, *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mujeres sun conuenien*çias i daños, por Juan Sanchez, Madrid 1641.

LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, trad., José María Díaz Regañón y Beatriz Romero, Gredos, Madrid, 1989.

LÓPEZ DE SEDANO, JUAN JOSEPH, *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, t. IX, por Antonio de Sancha, Madrid, 1778.

LÓPEZ ENAMORADO, MARÍA DOLORES, *Larache a través de los textos. Un viaje por la literatura y la historia*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2004.

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Pretextos, Valencia, 2003.

LÓPEZ REMÓN, BENITO, *Relacion de las fiestas qve el Orden Real y Militar de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de cautuiuos, hizo a su Glorioso Padre y Patriarca S. Pedro de Nolasco, en este Conuento de Madrid, desde veinte y vno de Abril, hasta ocho de Mayo deste año de mil y seiscientos y veinte y nueue*, Por Iuan Gonçales, Madrid, 1629.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *La juventud de Cervantes: una vida en construcción*, Edaf, Madrid, 2016.

LUQUE FAJARDO, FRANCISCO, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Iesus*…, impreso por Luis Estupiñan, Sevilla, 1610.

_____, *Relación de las fiestas que la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebró en su Parroquial Iglesia de Sevilla a al Purísima Concepción de la Virgen María Nuestra Señora. Con el estatuto de defender su inmunidad y limpieza*, por Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1616.

LYNCH, JOHN (dir.), *Historia de España*, t. 5. *Edad Moderna – Crisis y recuperación, 1598-1808*, trad., Juan Faci, Crítica, Madrid, 2005.

MARINO, GIAMBATTISTA, *La Sampogna*, Parigi, presso Abraam Pacardo, 1620 (fac).

_____, *La Sampogna del Caualier Marino*, app. i Giunti, Venetia, 1621.

_____, *La Sampogna del cavalier Marino*, presso Gio. Pietro Brigonci, Venetia, 1664.

_____, *Della lira del Cavalier Marino*, Parte terza, apresso il Ciotti, Venetia, 1629.

MARTÍN HERNÁNDEZ, RAQUEL, *El Orfismo y la magia*, tesis doctoral, UCM, Madrid, 2006.

MATAS, JUAN, *Juan de Jáuregui: poesía y poética*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1990.

MAYNADÉ, JOSEFINA, *Orfeo*, Talleres de Bernabeu Costa-Amic, México, 1967.

MEDRANO, FRANCISCO DE, *Poesía*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1988.

MENA, IVAN DE, *El labyrintho* en *Obras del famoso poeta Iuan de Mena*, en Casa de Lucas de Iunta, Salamanca, 1582.

_____, *Laberinto de fortuna*, ed. John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1996.

MENÉNDEZ TORRELLAS, GABRIEL, *Historia de la ópera*, Akal, Madrid, 2013.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II. *Siglos XVI y XVII*, Casa de Antonio Perez, Madrid, 1884.

_____, *Biblioteca de traductores españoles*, t. II (DOMENECH-LLODRÁ), CSIC, Madrid, 1952.

MEXIA, PEDRO, *Silva de varia lecion*, por los herederos de Iacobo Luna, Leon de Francia (Lyon), 1556.

MOLINA, TIRSO DE, *Cigarrales de Toledo*, por Luis Sánchez, Madrid, 1624.

MORDDEN, ETHAN, *El maravilloso mundo de la ópera*, trad. Lillian Schmidt, Vergara, Buenos Aires, 1985.

MONTFORTE Y HERRERA, FERNANDO DE, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola, y san Francisco Xavier*, por Luis Estupiñan, Madrid, 1622.

MURS ORTS, PAULA, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, UIA, 2008.

Obras del doctor Juan de Salinas, natural de Segovia. Administrador del Hospital de San Cosme y San Damián de la Ciudad de Sevilla, donde murió el año 1647. (mms/10293 de la Biblioteca Nacional de España).

Obras de Garci Lasso dela Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, por Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.

PACHECO, FRANCISCO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599.

_____, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Sevilla, 1649.

PAGE, DENYS LIONEL (ed.), *Poetæ Melici Græci*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

Papeles varios, manuscrito 19166 de la Biblioteca Nacional de España, *ca*. 1615.

Parte Catorze de las Comedias de Lope de Vega, por Iuan de la Cuesta, Madrid, 1620.

PAZ Y MELIA ANTONIO, *Sales españolas o agudezas del ingenio español*, t. II, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902.

PELLICER DE TOUAR, JOSEPH, *Anfiteatro de Felipe el Grande*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1631.

PÉREZ-ABADIN BARRO, SOLEDAD, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo* XVI, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.

PÉREZ GÓMEZ, ANTONIO (ed.), *Romancero de Rodrigo Calderón 1621-1800*, "…la fonte que mana y corre…", Valencia, 1955.

PEREZ DE MONTALUÁN, IUAN, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, por la viuda de Alonso Martin, Madrid, 1624.

_____, *Svcessos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares*, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1626.

_____, *Svcessos y prodigios de amor, en ocho novelas exemplares*, por Juan Sanz, Madrid, 1723.

_____, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, ed. Pablo Cabañas, Madrid, CSIC, 1948.

_____, *Orfeo en lengua castellana a la décima musa*, (facsímil de la edición de 1624), ed. Felipe B. Pedraza Jimenez, Ara Jovis, Aranjuez, 1991.

_____, *Obra no dramática*, ed. y pról., José Enrique Laplana Gil, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999.

PERI, IACOPO, *Le musiche sopra L'Euridice del Signor Ottavio Rinuccini*, appresso Giorgio Marescotti, Fiorenza, 1600.

PEÑA, JUAN ANTONIO DE LA, *Discurso de la jornada que hizo a los Reynos de España*, por Luys Sánchez, Madrid, 1626.

PETRARCA,FRANCESCO, *RIME. RERUM VULGARUM* FRAGMENTA, J. H. Ed. Heitz, Strassburg, 1907.

PIDAL Y MON, ALEJANDRO, *El retrato de Cervantes pintado por Jaurigui*…, tipografías de Prudencio P. de Velasco, Madrid, 1912.

PIÑA, JUAN DE, *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Impr. del Reyno, Madrid, 1628.

_____, *Segunda parte de los casos prodigiosos*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1629.

_____, *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Impr. del Reyno, Madrid, 1635.

PIRROTTA, NINO, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, New York, 2008.

POLIZIANO, ANGELO, *Opere* . t. VI, Stampe Zatta, Venezia, 1782.

_____, *La favola di Orfeo* (2cd's) (Music by a group of composers at the court of Mantua: SERAFINO DALL'AQUILANO; MARCO CARA; BARTOLOMEO TROMBOCINO e MICHELE PRESENTI, by Huelgas Emsemble, dir. Paul van Nevel, RCA VICTOR, Berlín, 1982.

_____, *Orfeo*, intr. e note Davide Puccini, Garzanti, Milano, 2015.

QUEVEDO, FRANCISCO, de, *La culta latiniparla* en *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas* t. 1, Madrid, por Juan Ariztia, a costa de Francisco Laso, 1724.

_____, *Monte en dos cumbres dividido con las Nueve musas castellanas, donde se contienen Poesías de D. Francisco de Quevedo y Villegas…* t. IV, por D. Joachin Ibarra, Madrid, 1772.

_____, *Obra de Don Francisco de Quevedo Villegas*, t. I, por Antonio de Sancha, Madrid, 1791.

_____, *Obras inéditas de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, en la Imprenta de Sancha, Madrid, 1794.

_____, *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, t. I, ed. A. Fernández-Guerra, Imprenta de Enrique Rasco, Sevilla, 1897.

_____, *Obras completas*, 2 tomos, ed. Luis Astrana, Aguilar, Madrid, 1952.

_____, *Obra poética*, III (parte I) ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001.

_____, *La cuna y la sepultura / Doctrina moral*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid, 2008.

_____, *Obras completas en prosa de Quevedo*, vol. IV, t. I, ed. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010.

QUILLET, FRÉDÉRIC, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Imprimmerie de Fain, Paris, 1816.

QUINTANA, JERONIMO, *A la muy antigua Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Impr. del Reyno 1629.

RAMIREZ DE PRADO, LAURENTI, *ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΡΧΟΣ sive Qvinqvaginta Militum*, apud Ioannem Keerbergium, Antuerpiæ (Amberes), 1612.

REINACH, SALOMÓN, *Orpheus. Histoire général des* religions, Publications Alcide Picard, Paris, 1921.

RENGIFO, JUAN DÍAZ, *Arte poética española*, por la viuda de Alonso Martín, 1628.

RINUCCINI, OTTAVIO, *La Dafne*, appresso Giorgio Marescotti, Firenze, 1600.

_____, *L'Euridice*, nella stamperia di Cosimo Giunti, Fiorenza, 1600.

REYES, ALFONSO, *Obras completas*, t. VI, FCE, México, 1996.

_____, *Obras completas*, t. VII, FCE, México, 1996.

RIVAS HERNÁNDEZ, ASENCIÓN, *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.

RIVAROLA Y PINEDA, JUAN FELIZ FRANCISCO DE, *Monarquía española. Blasón de su nobleza*, Parte segunda, Imprenta de Alfonso de Mora, Madrid, 1736.

RODRÍGUEZ LOBO, FRANCISCO, *Traducion de la primavera*, por Juan Batista Morales, Montilla, 1629.

RUIZ PEREZ, PEDRO, *Historia de la literatura española 3. El siglo del arte nuevo*, Barcelona, Crítica, 2010.

RUIZ SORIANO, FRANCISCO, *El mito de Orfeo en las Argonáuticas*, MRA, Barcelona, 2015.

SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN DE, *Cythara de Apolo, varias poesias divinas y humanas*, ed. Diego Juan de Vera Tassis, a costa de Francisco Sanz, Madrid, 1681.

SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE, *Rimas varias*, por Juan Delgado, Madrid, 1627.

SANNAZARO, IACOBO, Sonetti e canzoni, per Antonio Blado d'Asola, Roma, 1530.

STRIGGIO, ALESSANDRO, MONTEVERDI, CLAUDIO, *L'Orfeo*, eds., Fernando Fraga y Blas Matamoro, trad. Aitor Laiseca, Santillana – Fundacio Josep Carreras, 2007.

_____, *L'Orfeo favola in musica* (libretto & 2 cd's) dir. René Jacobs, Concerto Vocale, Harmonia Mundi, 2010.

TASSO, TORQUATO, *Aminta favola boscareccia*, presso Aldo [Manuzio], Vinegia (Venezia), 1581.

_____, *Aminta*. favola Bochereccia di nuovo correta, et di bellissime, et vaghe figure adornata, presso Aldo [Manuzio], Vinegia (Venezia), 1590.

_____, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, por Estevan Paulino, Roma, 1607.

_____, *Aminta*, trad. Juan de Jáuregui, ed. Joaquín Arce, Castalia, Madrid, 1970.

_____, *Aminta princeps 1580*, edizione a cura di Matteo Navone, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014.

_____, *Rime* parte prima con altri componimenti del medesimo, presso Aldo [Manuzio] Vinegia (Venezia), 1581.

TAMAYO DE VARGAS, THOMAS, *Garci-Lasso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los Poetas Castellanos*, por Luis Sánchez, Madrid, 1622

The Encyclopædia Britannica a Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information, vol. 22, at the University Press, Cambridge, 1911.

The Hymns of the Breviary and Missal, Introduction and notes by Rev. Matthew Britt, Benziger Brothers, New York, 1922.

THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana, 1955-1958.

TISSONI BENVENUTI, ANTONIA, *L'Orfeo del Poliziano*, Antenore, Padova, 2000.

TORRI, JULIO, *La literatura española*, FCE, México, 2014.

TOUAR, JOSEPH PELLICER DE, *Anfiteatro de Felipe el Grande*, por Iuan Gonçalez, Madrid, 1631.

VALENCIA, PEDRO DE, *Obras completas* t. VI (*Escritos varios*), Jesús Ma. Nieto (coord.), Universidad de León, León, 2011.

VEGA, GARCILASO de la, *Poesías castellanas completas* | HERRERA, FERNANDO de, *Poesías*, ed. intr. y notas Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 2001.

VEGA, LOPE DE, *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de su Bienaventurado hijo y Patrono San Isidro, con las comedias que se representan y los versos que en la Iusta poética se escriuieron*, por la viuda de Alonso Martin, Madrid, 1622.

_____, *Trivnfos divinos con otras rimas sacras*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625.

_____, *Corona trágica. Vida y muerte de la serenissima reyna de Escocia Maria Estvuarda*, por la viuda de Luis Sanchez, Madrid, 1627.

_____, *Corona trágica. Vida y mverte de la Serenissima reyna de Escocia Maria Estvarda* por Alonso Perez, Madrid, 1727.

_____, *Jerusalén Conquistada*, *Obras selectas*, t. II, ed., notas y apéndices, Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1991.

_____, *Obra seleccionada*, t. II, ed. y notas de Federico Carlos Sáenz de Robles, Aguilar, México, 1991.

_____, *Laurel de Apolo con otras Rimas*, por Juan Gonçalez, Madrid, 1630.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Antonio García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2009.

TEXTOS CLÁSICOS

ALCIDAMANTE DE ELEA, *Odiseo o contra Palamedes por traición* en *Testimonios y fragmentos*, ed. intr. y notas de Juan Luis López Cruces, Javier Campos Daroca y Miguel Ángel Márquez Guerreros, Madrid, Gredos, 2005.

APOLODORO, *Biblioteca*, intr. Javier Arce, trad, y notas Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 1985.

APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*, intr., trad. y notas Mariano Valverde Sánchez, Gredos, Madrid, 1996.

ARISTÓTELES, *De poética*, ed., trad. y notas, Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.

CAYO VALERIO FLACCO, *Argonáuticas*, intr. trad. y notas, A. Torres-Murciano, Gredos, Madrid, 2011.

DIÓDORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica*, ed. Francisco Parreu Alasá, Gredos, Madrid, 2001.

EURÍPIDES, *Tragedias*, t. 1, intr. trad. y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Gredos, Madrid, 1991.

HOMERO, *Ilíada*, trad., pról. y notas Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1996.

_____, *Ilíada*, prólogo y traducción de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1997.

_____, *Odisea*, intr. Manuel Fernández Galiano, trad. José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 1993.

_____, *Odisea*, prólogo y versión rítmica de Pedro C. Tapia Zúñiga, UNAM, México, 2014.

Himnos órficos, trad. Josefina Maynadé, ed. J. Maynadé y María de Sellares, Diana, México, 1973.

LUCANO, MARCO ANNEO, *La Farsalia, poema español por don Ivan de Iavregui y Aguilar / Orfeo*, ed. Sebastian de Armendariz, por Lorenzo Garcia, Madrid, 1684.

_____, *Farsalia de don Juan de Jáuregui* (*Orfeo* incluido al final), t. VIII, ed. Ramón Fernández, en la Imprenta real, Madrid, 1789.

_____, *La farsalia, por Marco Anneo Lucano; versión castellana de Juan de Jáuregui* t. II, notas de Emilio Castelar, Librería de la Viuda de Hernando y Cia., Madrid, 1888.

_____, *Farsalia* ed, trad, e intr. Antonio Holgado Redondo, Gredos, Madrid, 1984.

_____, *Farsalia: de la guerra civil*, versión de Rubén Bonifaz Nuño y Amparo Gaos Schmidt, UNAM, México, 2004.

LUCIANO DE SAMOSATA, *Obras*, t. III, trad. de Juan Zaragoza Botella, Gredos, Madrid, 1990.

LUCIO CLAUDIANO, CAYO, *Robo de Proserpina*, trad. Francisco Faría, por Alonso Martín, Madrid, 1608.

ORPHÉE, *Les Argonautiques*, intr., trad. et notes Georges Dottin, Sociéte d'edition "Les belles lettres", Paris, 1930.

ORFEO (atr.), *Himnos órficos*, ed. trad. y notas Josefina Maynadé, Diana, México, 1973.

_____ (atr.), *Lapidario órfico*, intr., trad. y notas de CARMEN CALVO, Gredos, Madrid, 1990.

OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Bruguera, Barcelona, 1983.

_____, *Metamorfosis*, trad., intr. y notas José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Gredos, Madrid, 2008.

_____, *Metamorfosis*, trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 2008.

_____, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Cátedra, Madrid, 2019.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* libros VII a X, intr., trad. y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid, 1994.

PÍNDARO, *Odas y fragmentos*, intr., trad. y notas Alonso Ortega, Gredos, Madrid, 1984.

PLATÓN, *Diálogos*, t. II, ed. trad. y notas, J. Calonge Ruíz, E. Acosta, *et al.*, Gredos, Madrid, 1987.

_____, *Obras* t. IV, intr. trad. y notas José Luis Navarro Gonzáles, Gredos, Madrid, 1992.

PORFIRIO, *Vida de Pitágoras / Argonáuticas Órficas / Himnos Órficos*, intr., trad. y notas Miguel Periago Lorente, Gredos, Madrid, 1987.

QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Instituciones oratorias*, t. II, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sander, Imprenta de Perlado Páez y Compañía (Sucesores de Hernando), 1916.

SILIO ITÁLICO, *Guerra púnica*, ed. Joaquín Villalba Álvarez, Akal, Madrid, 2005.

SÓFOCLES, *Antígona*, *Tragedias*, intr. José S. Lasso de la Vega, trad. y notas de Assela Alamillo, Gredos, Madrid, 1981.

VARELA MERINO ELENA, *et al.*, *Manual de métrica española*, Castalia, Madrid, 2005.

VIRGILIO, *Eneida*, intr. y trad. Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 1990.

_____, *Eneida*, trad. y notas Javier de Echave-Susaeta, Gredos, Madrid, 1992.

_____, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, intr. José Luis Vidal, trad. Tomás de la Ascensión y Arturo Soler, Gredos, Madrid, 1990.

_____, *Bucólicas* y *Geórgicas*, edición, traducción, notas y presentación de J. Picasso, Fondo Editorial de la Universidad Católica, Barcelona, San Miguel Lima, 2004.

_____, *Geórgicas*, ed. y trad. Jaime Velázquez, Cátedra, Madrid, 2012.

ARTÍCULOS

ARREDONDO, MARÍA SOLEDAD, "El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro", *Anales de Historia del Arte,* 2008, volumen extraordinario pp. 151-169.

BÉHAR, ROLAND, "La *cacocelía* como argumento en la polémica contra la oscuridad de la poesía", *Boletin Hispánico Helvético,* vol. XXV, 2015, pp. 151-166.

BERNABÉ, ALBERTO, "Vegetarianismo en la antigua Grecia", *Mare Nostrum* 2019, vol. 10 núm. 1, pp. 31-53.

BLANCO, MERCEDES, "Góngora y el Quattrocento. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano", en ANTONIO AZAUSTRE GALIANA y SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA coords., *Compostela áurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, t. I, pp. 163-169.

CASTALDO, DARIA, "Poesia e musica. Il modello mariniano nell'*Orfeo* di Juan de Jáuregui", *Rivista di filologia e letterature ispaniche* XV, 2012, pp. 67-86.

CINTRA, ARMANDO, "La influencia del melodrama italiano en el *Orfeo* de Jáuregui", en Fernando Ibarra (ed.), *Crítica y literatura de Italia*, UNAM, México, 2018, pp.157-169.

CROSBY, JAMES O. "The Friendship and Enmity Between Quevedo and Juan de Jáuregui", *Modern Language Notes,* Vol 76, no. 1 (Jan, 1961), pp. 35-39.

EGIDO, AURORA, "Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII", *Revista de Filología Española*, vol. LX, n. 1 / 4 1978-80, pp. 159-171.

ESPINAR OJEDA, JOSÉ LUIS, "Una aproximación a la música griega antigua" *Thamyris n. s.* 2 [2011], pp. 141-157.

ESTEVE JAQUOLOT, CARMEN, "Un documento inédito de Pedro de Valencia", *Cuadernos de Filología Clásica*, n. 22, Universidad Complutense, Madrid, 1989.

FUCILLA, JOSEPH GUERIN, "Las dos ediciones del *Aminta* de Jáuregui", NRFH, núm. XV, COLMEX, México, 1961, pp. 505-518.

GARCÍA LORCA, FEDERICO, "La imagen poética de Don Luis de Góngora", *Obras completas* t. III, Aguilar, México, 1991.

GONZÁLEZ, AURELIO, "El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales", en LILLIAN VON DER WALDE, *et. al* (comps.) Propuestas teórico-

metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval, UAM, UNAM, 2003, pp. 355-386.

HERRERO, MIGUEL, "Jáuregui como dibujante" en *Arte español*, t. XIII, tercer trimestre, 1941, pp. 7-12.

JAMMES, ROBERT, "L' «Antidote» de Jauregui annoté par les amis de Góngora" en *Bulletin Hispanique*, t. 64, núm 3-4, 1962, pp. 193-215.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, "Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito", *Imago*, núm. 8, 2016, pp. 19-35.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (el caso del Quijote)" *Bulletin Hispanique*, t. 84, n. 3-4, 1982, pp. 291-327.

MARAÑÓN, GREGORIO, "La biblioteca del Conde Duque" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 107, Alicante, 1935, pp. 677-692.

MARTÍN-GAITERO, RAFAEL, "*El Pastor Fido*, dos versiones de Cristóbal Suárez de Figueroa: Nápoles, 1602 y Valencia, 1609", *Hieronymus*, núm. 2 (1995), pp. 115-119.

MARTÍNEZ-ESCALERA, JOSÉ, "Cervantes y los jesuitas", *Anales Cervantinos: IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 295-307.

MATAS CABALLERO, JUAN, "Jáuregui, lector de Góngora. Entre la censura y la imitación", *Revista de Literatura*, tomo. 57, núm. 113, 1995, pp. 31-48.

MATTIACCI, SILVIA, "Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poética dell'*Ekphrasis* nell'epigrama latino", in *Prometheus* 39, 2013, pp. 207-226.

MONTOTO, SANTIAGO, "Cartas inéditas del poeta don Juan de Salinas, con anotaciones de don Juan de Jáuregui", *Boletín de la Academia Española* XXV, 1946, pp. 137-145.

OROZCO, EMILIO, "Lope ataca las *Soledades*", *Revista de Filología Española*, vol. 49, n. 1/4 (1966), pp. 1-37.

PAZ, AMELIA DE, "Góngora… ¿y Quevedo?", *Criticón*, n. 75, 1999, pp. 29-47.

PERIÑÁN, BLANCA, "Una vez más la carta de Pedro de Valencia", en BLANCA PERIÑÁN, GUIDO MANCINI e GUIDO GUAZZELLI (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido ancini*, Giardini, Pisa, 1989, pp. 447-467.

RICO, FRANCISCO, "A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo", *Bulletin Hispanique*, t. 104, núm. 2, pp. 673-702.

RICO GARCÍA, JOSÉ MANUEL, "Jauregui y Quevedo: causas y razones para una discordia", en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. Vol. 37, 2017, pp. 46-64.

SALAZAR ACHA, JAIME DE, "La limpieza de sangre", *Revista de la Inquisición,* Vol. I, 1991, pp. 289-308.

VENIER, MARTHA ELENA, "El Orfeo de Jáuregui", *Lexis,* XXXVIII (1) 2014, pp. 207-216.

_____, "Jáuregui traductor", *Serenísima palabra*. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 2014)*, Ca' Foscari, Venezia, 2017, pp. 943-952.

YOSHIDA, SAIKO, "Lógica de la Defensa. Posibles errores de los partidarios de Góngora", en ANTHONY CLOSE (ed.), *Edad de oro Cantabrigense. Actas VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana Vervuert/ AISO, Madrid, 2006, pp. 627-632.